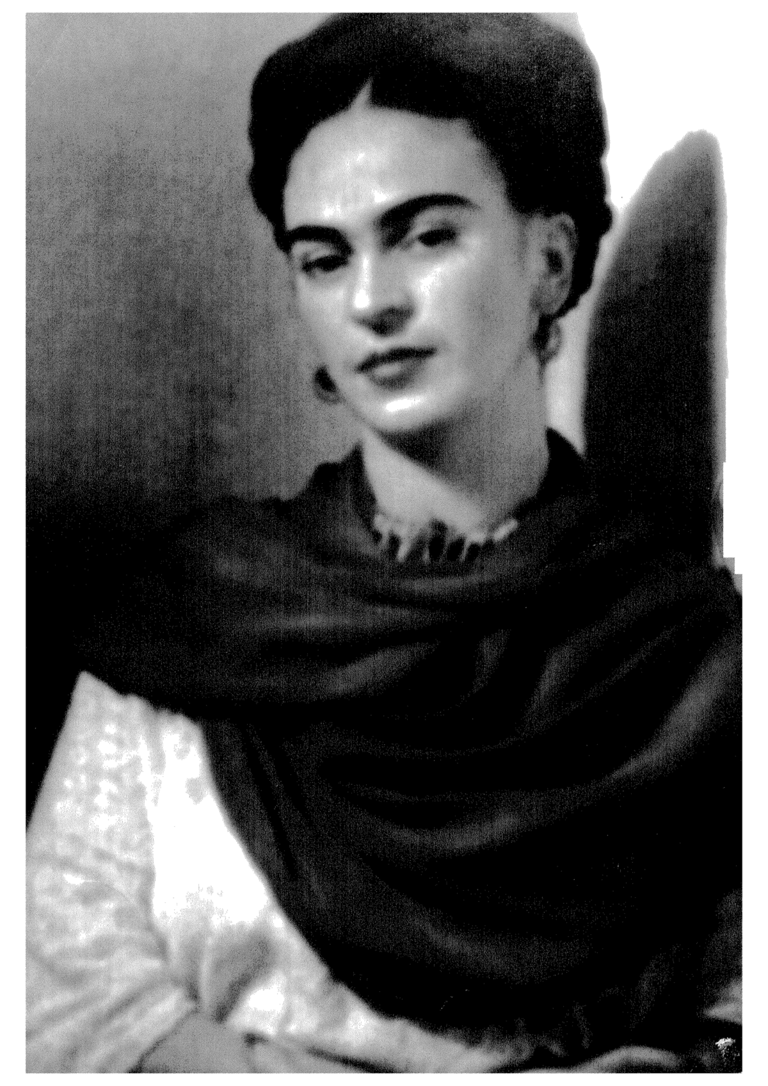


العدد السادس والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الافتتاحية

# مشروعات مستقبلية تستحق شرف المحاولة لإنجازها

اذا سارت الأمور كما ينبغي، أو كما نحلم ونطمح فإن على اجندة هذا المنبر الثقافي العديد من الأفكار التي نأمل أن ننجزها، استكمالاً لما قمنا به قبل حوالي عامين عندما أصدرنا الحوارات التي أجريت مع نخبة متميزة من المثقفين في الأردن والوطن العربي في مجلدين، حوارات في الرواية والقصة والفكر والفلسفة، والشعر، والمسرح والفن التشكيلي، والنقد، ولعل ردود الفعل الإيجابية التي سمعناها، وقرأناها في العديد من المنابر الثقافية محلياً عربياً هي التي جعلتنا أكثر تصميماً على اصدار المزيد كسلسلة تحمل اسم «كتاب عمان» بحيث تتناول موضوعات في نقد الرواية، والقصة والشعر، والمسرح لكتاب لهم تجربتهم الواسعة على تلك الاصعدة. ونعتقد ان من شأن هذا المشروع ان يضيء آفاقاً رحبة امام الدارسين، واولئك الذين يبحثون عن مراجع لإعداد رسائلهم واطروحاتهم الجامعية العليا، سيما وان «عمان» تصل الى العشرات من الجامعات المحلية والعربية على امتداد وطننا العربي، ولقد تلقينا عشرات الرسائل من الطلبة في تلك الصروح العلمية تطالبنا بمضاعفة الاعداد التي نزودهم بها شهرياً.

ونقول مرة ثانية انه اذا سارت الأمور كما ينبغي أو كما نحلم ونطمح فإن زيادة صفحات هذا المنبر بصورة تدريجية من شأنه ان يفسح المجال لأبواب جديدة، واقلام جديدة، فالموضوعات التي تصلنا يومياً من طاقاتنا الإبداعية تضيق بها صفحات عمان المتواضعة في الوقت الراهن، رغم أن هذه الفكرة كانت تلح علينا لتحويلها الى واقع ملموس منذ عدة سنوات، ولكن تأخير انجازها اصطدم بعقبة ما تزال قائمة، وأقصد بها كلفة وايصال هذا المنبر الى المشتركين في اقطارنا العربية، لأن البريد المحلي يتقاضى مبلغاً عن كل عدد نرسله يثقل كاهل الجهة التي يصدر عنها على الصعيد المادي ان نحن قمنا بمضاعفة الاعداد لتلبي رغبة المئات من المثقفين الذين نتلقى رسائلهم شهرياً، مطالبين تزويدهم بها.

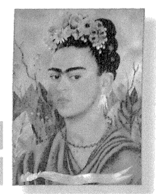
ان تحقيق ما ذكرت آنفاً وحتى لا نبالغ في الوعود يعتمد على المقدمة التي بدأنا بها هذه الكلمة من منطلق الحذر الشديد، والحفاظ على خط الرجعة، ان كانت الصعاب والمعيقات ستحول دون ذلك - لا سمح الله -.

ومن جانبنا سيظل هذا المنبر الذي يحمل اسم هذه العاصمة المؤثرة في محيطها العربي والاقليمي سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ومعرفياً.. سيظل المشروع الثقافي الذي نتمنى له الاستمرار والتواصل مع مشهدنا الثقافي العربي، وان يتعاظم دوره وأهميته وحضوره عاماً بعد عام، ولكن ليس بالضرورة ان كل ما يتمنى المرء يدركه ولكن الأمر يستحق شرف المحاولة.

رئيس التحرير



# عمّان



الأغلفة الخارجية والداخلية
للفنانة : فريدا كاهلو

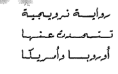


16

"اللاجئ عند محمود درويش:
حديث عن إنسان لم يوجد بعد"

34

رواية نرويجية
تتحدث عنها
أوروبا وأمريكا







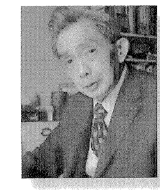


38

نشيد أوروك
قصائد في قصيدة

47

حوار مع فرنسوا شينغ
نقل الإرث الروحي



## المحتويات

# AMMAN 146

آب / ٢٠٠٧

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

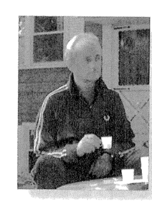



50

١٠٠ عام على ولادة أشهر فنانة في القرن العشرين فريدا كاهلو



(زهور محطمة) الفائز بجائزة مهرجانات (كان)






رئيس التحرير المسؤول

**عبد الله حمدان**

هيئة التحرير الاستشارية

**د. ابراهيم خليل**

**د. مهند مبيضين**

**ليلى الاطرش**

**خالد محادين**

**يحيى القيسي**

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

التصميم / الأخراج والرسوم

**كفاح فاضل آل شبيب**


ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

# العثور على جمر الروح
# الكتابة بمنظور عليّ جعفر العلاق
# بين حداثة التراث وتراث الحداثة

مصطفى الكيلاني *

**"إنّ معظم ما في القصيدة من جمال، ومعنى، وفاعليّة لا يُقيمُ إلاّ هناك: في لغتها الشعريّة. ففي هذه اللّغة، وعبر بنائها الجليل الآسر، يُمكن العثور على جمر الروح، وأحجار الدلالة الساطعة، والرؤيا."**
**-عليّ جعفر العلاّق-**

## ١- في التسمية والاسم والمُسمّى.

الشعر، بمنظور عليّ جعفر العلاّق، هو القصيدة بمُجمل تُراثاتها السالفة تمثّلا للوجود ولُغَةً وإيقاعًا، وهو الحادث المختلف نتيجة اللاّحق من الوقائع والمواقف والحالات. فلا انفصال بين الأزمنة التاريخيّة حينما يستدعي الأمر التفكير بالزمن الشعريّ وفي دائرة هذا الزمن. لذلك كان هوس الشاعر

باللّغة، لأنّها مُحصّل التاريخ الجمعيّ عَوْدًا إلى أقدم السُلالات، والتاريخ الفرديّ الّذي هو، عند التواصُل، وُجودٌ لُغويّ.

اللّغة، لدى العلاّق، هي أخطر ما أنتجه الكيان. إلاّ أنّ ما قد يتراءى إجحافا تُعلّله حال العجز عن أداء ما به يكون الكيان كيانا ناطقا بذاته وبأشياء العالم. فإذا انتفى وجود اللّغة كان الغياب النسيان العَدم الخلاء الفراغ اللاّ-شيء.

وبهذا الاعتقاد الراسخ في جدوى اللغة يُمكن التسليم بأنّ العلاّق ينتمي إلى قبيل التّسْمَويّين، نسبةً إلى التسمويّة (nomalisme)، أولئك الّذين يُقرّون بأنّ الاستعارة اللّغويّة هي أساس كُلّ الاستعارات الحادثة والممكنة، ومرجع كلّ المواقف والأحوال. وعند غياب هذا المرجع لا تكون الأشياء أشياء، بل أطيافا عابرة في خضمّ هائل من العلامات المُفكّكة الهاربة الّتي لا تتناظم بالإشارة والرمز والأيقونة. فلا غرابة، إذن، في أن يتعاظم حُبّ عليّ جعفر العلاّق للّغة باعتبارها لاحقا لسالف، ولكنْ ليس أيّ لاحق. فالفرع، هنا، يحمل العديد من آثار الأصل الهارب أو القابع وراء تراكُمات العادة والتكرار. وبناءً على مبدإ ردّ الفرع إلى أصله والحادث إلى سالفه تتحدّد نزعة العَلاّق التسمويّة التُراثيّة. لأنّ الحاضر، بهذا المفهوم الجينيالوجيّ يعني شيئا سوى راهنيّته العابرة إنْ لم نتمثّل ماضيه الحاضر فيه، كالآن لا يُدرك إلاّ بما كان ويكون، وكالراهن أيضا يُحدّ بـ"مُستقبل الماضي"أساسًا(١).

كذا يتفارق مفهومان للتراث عند قراءة مجمل أعمال عليّ جعفر العلاّق الشعريّة والنقديّة وغيرها(٢): التُراثويّة الّتي تقضي تسكين حركة التاريخ في نموذج ماضويّ مُسبّق، والتُراثيّة الّتي تقول بالحداثة القائمة بين الأزمنة وعبر جميعها،

الأعمال الشعرية
علي جعفر العلاق

دون استثناء، وبمُحصّلها أيضا، وبالجديد الحادث المختلف.

إلاّ أنّ الحدّ الفارق بين المفهومين يظلّ إشكاليّا في ثقافتنا العربيّة، وفي تمثّلات الذوات الكاتبة. فلا عجب في أن يكون التطويف أو التجويف في هذا الاتّجاه أو ذاك بضُروب شتّى من الإجحاف المُفضي أحيانا إلى تُراثويّة أو حداثويّة تعكس كُلّ منهما وجه الأخرى.

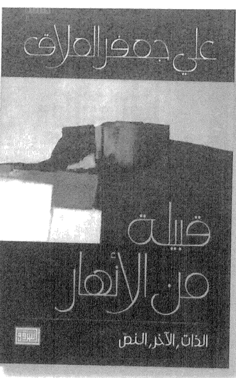
إنّ عشق العلاّق للغة ينطلق في الأساس من اللّغة ذاتها، وتحديدًا من اللّغة باعتبارها منتوجا استعاريّا ورحما قادرًا على توليد الاستعارات إلى ما لانهاية قصد التسمية بدْءًا لا انتهاءً، إذ يستدعي المُسمّى في كلّ المواقف والأحوال إعادة التسمية بغرض مُقاربة مختلف تحوّلاته الّتي لا تتوقّف.

فالمُسمّى هو واقع الوجود وطيفيّته الحافّة به المُندسّة في نسيجه المفهوميّ عبر الأزمنة ومختلف الذوات المُتكلّمة. والمُسمّى هو أصل الاسم ومرجعه. وما اللّغة إلاّ بعض هامّ من وسائل أدائه بالتعيين والتحيين. والمُسمّى هو أيضا ذلك اللاّ-مُسَمّى حينما تتوسّل اللّغة بالمُعْتم الغامض المبهم "الشبحيّ"، على حدّ عبارة جبرا إبراهيم جبرا(٣)، لتحتجب استعارات أو تهلك وتنشأ على أنقاضها استعارات جديدة "حيّة"(٤).

إنّ المُسمّى في علاقته باللاّ-مُسمّى هو السرّ التقريبيّ الكامن وراء لعب الذات الشاعرة المتكلّمة الرافضة لمسطور السُبُل وجاهز الأساليب.

## ٢- اللّغة بين الاقتدار على التسمية بالشعر ودلالة العجز.

إنّ صفة الشاعر لدى عليّ جعفر العلاّق تقضي تسمويّته بالضرورة. فإذا نفينا عنه هذه الصفة استحال إلى خاضع لنفوذ اللّغة. إلاّ أنّ إقرارنا هذه الحقيقة لا يعني سيادته المطلقة عليها. فهي، أيّ اللّغة، كَكُلّ الأشياء الجميلة في الوجود لا تخلو من المكر والمراوغة والمخاتلة والتلاعُب الخطر على حافّات الاستطاعة والعجز. فقد تعني اللّغة اقتدارًا على التسمية، وهي في الغالب دلالة العجز المستفحل الّذي يتكثّر بالفراغ الهائل والعتمة الموحشة ليدفع الذات المتكلّمة شعرا إلى الانتظار أو الانتحار، بل قد يدلّ الانتظار، هُنا، على المراوغة عند الإيهام بالاقتدار على التسمية ونزيفا مُمِضًا في الداخل. كما قد يعني الانتحار كشفا فاضحا لعجز اللّغة والذات المتكلّمة بها حينما لا تمتلك لغة القصيدة من السُبُل سوى المطابقة الباهتة أو كثيف الإيحاء المُفضي إلى الإغماض، شبه الكامل.




إنّ القيمة الجماليّة اللاّفتة للنظر لدى الشعراء العرب ممّن بدؤوا الكتابة منذ ستّينات القرن الماضي، كعليّ جعفر العلاّق، تكمن في مُواصلة حيرة الشعراء الحداثيّين السابقين، كبدر شاكر السيّاب وبلندا الحيدريّ وأدونيس على وجه الخصوص وتردّدهم بين تُراثيّة القصيدة وحداثيّة الشعر الكونيّ والحفر في الآن ذاته داخل نسق اللّغة وبناء القصيدة بروح المغامرة التجريبيّة الّتي تختلف اندفاعاتها وتراجعاتها لدى مُتعدّد الذوات الشاعرة.

**إنّ القيمة الجماليّة اللاّفتة للنظر لدى الشعراء العرب ممّن بدؤوا الكتابة منذ ستّينات القرن الماضي، كعليّ جعفر العلاّق، تكمن في مُواصلة حيرة الشعراء الحداثيّين السابقين**

## ٢- في مفهوم الأصل.

لا ينحصر التراث لدى عليّ جعفر العلاّق، كغيره من شعراء الستّينات، في مفرد تراث القصيدة العربيّة بل يتّسع مداه بالتُراثات الحادثة أيضا آن الإحالة على رومنسيّة أبولّو والرابطة القلميّة والمشروع التحديثيّ الإحيائيّ أيضا ومغامرات الشعراء التموّزيّين ومواطن الارتباك في مختلف مشاريعهم التحديثيّة. التراث هو أيضا العائلة والقرية والمجتمع بمتعدّد الحكايات والأزجال والعادات والتقاليد في عراق الشاعر، بخصوصيّة الذاكرة والمخيال والحُلم المُستعاد. والتراث، في بُعد آخر، هو مُحصّل ثقافة العراق(أصالةً وعَراقَةً) بالمنظور الأنتروبولوجيّ عَوْدًا إلى بابل وآشور ونينوى، وإلى رحم المعنى البدائيّ تزامُنا في القديم مع دهشة النزْع وأيقونة العبارة عند الانتقال من توهّج الصوت إلى الصورة الكتابيّة. فثمّة عشق جارف إلى البدايات الأولى في مجمل قصائد عليّ جعفر العلاّق، عشق لا يُحَدّ بزمن، إنْ عدنا إلى الروح الّتي تسكن القصيدة، وقد يتحدّد بلحظة بَدْء إنْ تمثّلنا اللّغة الشعريّة في تواصُلها مع الظاهرة الإيقاعيّة، حيث أنباض الحياة العربيّة البدويّة تُسافر من بعيد الأزمنة إلى آنِ الكتابة الشعريّة المزحوم بأنباض حياة جديدة وهموم فرديّة وجماعيّة حادثة. لذا يتشبّث العلاّق عبر مسار التجربة في الكتابة الشعريّة بـ"الأصل" الّذي هو، عند محاولة تفكيكه، مجموع عناصر،

بل "أصول" تتعالق في بناء مُفرد بتأثيرات المكان الرمزيّة وبأطياف معانٍ أنشأها موقع التبعيد الحاصل بين ما كان وما يكون، بين وقائع سالفة وأخرى حادثة، بين ذاكرة تُغالب سلطة النسيان ونسيان يتباهى بذاكرته الحادثة كي يُنشئ رموزًا وأيقونات مختلفة بإشارات تؤالف بين ما تبقّى من عتيق الأزمنة وهدير الوقائع الجديدة، تلك المدويّة الصادمة حدّ الأذى.

وبناءً على السالف يبدو التكرار أهمّ صفة للحركة الشعريّة في مُجمل قصائد عليّ جعفر العلّاق، وهو تكرار مشروط بالتمدّد، إذ يُمثّل مُرادفا تقريبيًا للعود. فكُلّما تسارعت حركة المدّ في توصيف الحالات والمواقف اصطدمت بما يُشبه الخوف من التفريط في الأصل المرجعيّ، وتحديدًا ذلك التراث المُتعدّد الّذي أساسه تُراث القصيدة العربيّة وتُراثات الحلم الأسطوريّ القديم بضخامة ماضي أوروك وفخامة معانيه، بفيْض الحالات القريب تخييلاً من فيض دجلة والفرات، وعددًا من نخيل بلاد الرافديْن.

ولأنّه التكرار/العود، كما أسلفنا، فهو تنغيم الذات على وقع اللّغة تماديا في أداء البحور وتهاديا في إنشاء النبْر الّذي يمثّل البُعْد الآخر لإيقاع الأصوات. لذلك تتشبّث القصيدة بطابعها الإنشاديّ الّذي به يتأكّد واقع التجاوُر بين الشعر والموسيقى والرقص، كأنّ تنفتح اللّغة بالشعر على الموسيقى، وتشي الموسيقى برقص الكلمات. وفي المتّصل بينها إيقاع صُور وتوالُد مَعَانٍ.

وإذا تُراثيّة الشعر لدى عليّ جعفر العلّاق شبيهة بتُراثيّة الفكر الحداثيّ، أيّ فكر حداثيّ، الّذي لا يقطع مع جذوره الأولى ولا ينحبس في دائرة التأثير الماضويّ، لأنّه فعل إبدال على أساس تراكميّ، أو هي تُراثيّة الشعر الأقرب إلى الفنّ، أيّ عمل فنّيّ يحرص على أداء قيمة جماليّة

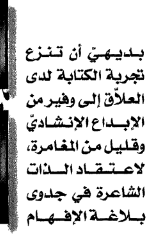





وأخلاقيّة فاعلة تأثيرًا وتأصيلا وتحديثا بالمشترَك بين ماضي التجارب الإبداعيّة وحادث الذائقة الإبداعيّة والاستقباليّة(القراءة).

*٤- تراث حداثيّ-حداثة تُراثيّة.*

بديهيّ أن تنزع تجربة الكتابة لدى العلّاق إلى وفير من الإبداع الإنشاديّ وقليل من المغامرة، لاعتقاد الذات الشاعرة في جدوى بلاغة الإفهام دون التفريط في إيحاء الاستعارة بمدى أوسع من مرجعيّة التشبيه في جماليّة القصيدة، إذ التطويف في




التخوم القصيّة للرمز أو إمكان الرمز أفق حداثيّ يتلازم وتنويع الإيقاع بالنبر، والمعنى بمُمكن المعنى. فيمثّل هذا الجديد المختلف في مسارّ الكتابة الشعريّة العربيّة منذ الشعراء التمّوزيّين بالنسبة لعليّ جعفر العلّاق مجالا للاكتشاف وبرهانا للتشبّث بتُراثيّة القصيدة العربيّة أمام مُنظّري"القصيدة بالنثر"(٥) وشعرائها، إذْ عماد القصيدة بمنظوره هو الإيقاع الّذي يستلزم الإنشاد، وأساسها المرجعيّ تراثها/تراثاتها، ومشروعها التحديثيّ يتمثّل في مدى الالتزام بأصلها/أصولها والبناء عليه بحادث الأساليب وجديد الاستعارات. ونتيجة هذا الوصل بين الغرضين المتباعديْن في قصديّة واحدة تتشكّل القصيدة لدى العلّاق ازدواجا في الظاهر سرعان ما يتفرّع ويتكثّر بضروب شتّى من التناصّ الواعي الّذي يُكتب في الغالب ولا ينكتب إلاّ قليلا، إذ الانكتاب ظاهرة تشمل عديد التجارب ضمن ما يُسمّى "قصيدة النثر"، وهو مرادف تقريبيّ لكتابة الداعيات أو"الكتابة الآليّة"أو دلالة الإغماض الّتي تستدعي درجات مختلفة من التأوّل دون الوصول إلى إدراك المعنى النهائيّ، والالتزام بالتفعيلة وتنويع القوافي مع ضمان الحدّ الأدنى من توافُقها وتوليد الصُور بالمختلف الماثل بين الكتابة والانكتاب، بين الوعي الإنشائيّ والتدفّق العارض لحظةَ تعالي الرغبة الكاتبة وتعاظُم الحنين إلى الأصل القديم المُستعاد، إلى أزمنة كانت، إلى طفولة الاسم، إلى عشق كان ولا يزال رغم الدمار الّذي حدث والكارثة الّتي شملت المكان والكيان.

*٥- الكتابة الشعريّة والمشترك بين التجربة والتجريب.*

ليس الشعر، هنا، تجربة محضا أو تجريبا صرفا، بل هو شبيه بالرئة الثالثة في حياة العلّاق الإنسان، بها يتنفّس هواء الحُريّة رغم استحالتها ويُغالب الهلاك. لذلك اتّصف بالتجريب

والتجربة معًا وبالمشترك بينهما ضمن هذا المفهوم، إذ الشعر، كما أسلفنا، هو محصّل تجربة ومجال للتجريب بإحداث الأساليب وتنويعها ومراجعتها مرارا وتكرارا دون تعب أو تسليم بالأمر الواقع. لأنّ الانقطاع عن أداء التجربة وانتهاج سبيل التجريب يدلّ بالضرورة الوجوديّة على انقطاع الأمل يتهدّم الحلم وتوقّف النبض وانتفاء أيّ معنى للحريّة وضياع السبب الّذي به كانت الكتابة الشعريّة وتكون.

ولأنّ الكتابة تُمثّل في حدّ ذاتها مغامرة تغالب بها الذات الشاعرة "خطر الوجود"(٦) فإنّ العلاّق لا يريد للقصيدة أن تنزع إلى التطويف بعيدًا في مغامرة الأساليب بل تكتفي بالوجه الأوّل للمغامرة تشبّثا بالرغبة في التدليل على معنى مّا، لا التفريط في هذا المعنى خدمةً للفنّ، التقنية، تفكيك اللغة ومنطق اللغة.

وبهذا النهج الفرديّ والجمعيّ استنادًا إلى شعراء التفعيلة الستّينيّين تنكشف إحدى علامات الاتّجاه الحداثيّ الموازي لاتّجاه "القصيدة بالنثر" ضمن دائرة أوسع ترفض الانتصار لاتّجاه على آخر(٧).

لذلك لا تشترط الحداثة لدى عليّ جعفر العلاّق الخروج عن التفعيلة ومختلف وسائل الإيقاع السمعيّ تبعا لتراث القصيدة العربيّة، رغم الاتّفاق الضمنيّ أو المعلن مع شعراء "القصيدة بالنثر" الّذين لا يحصرون هذا التراث في الإيقاع ولا يُقرّون الشاعريّة في مفرد القصيدة، ليهدموا بذلك مفهوم الازدواج المُتّبع في نقد الشعر العربيّ استنادا إلى ثنائيّة الشعر والنثر(٨).

٦- بالشعر نُقارب جَمْرَ الروح.

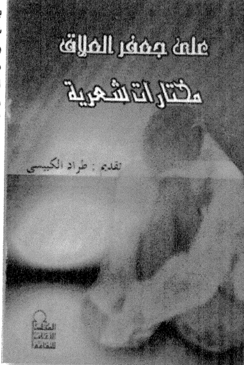
ويتأكّد هذا المنحى الحداثيّ عند قراءة أعمال العلاّق النقديّة، كأن يتّجه اهتمامه إلى البنية ووظائفها في تناوُل الظاهرة الشعريّة بالبحث فيها استنادًا إلى ذائقتيْ الكتابة والقراءة مَعًا، وبالإحالة على عديد المراجع

**لا تشترط الحداثة لدى عليّ جعفر العلاّق الخروج عن التفعيلة ومختلف وسائل الإيقاع السمعيّ تبعا لتراث القصيدة العربيّة**

التفكيكيّة والتأويليّة آن الاشتغال على التناصّ الأسلوبيّ والدلاليّ ومفاهيم التقبُّل النقديّة الحديثة.

فيتحدّد مشروع العلاّق الإبداعيّ والنقديّ بالشعر دون التحوُّل إلى سواه، عَدَا ما تُمليه الضرورة من تنويع مُؤقّت عارض في القراءة، كالاهتمام بالروائيّ والقاصّ المغربيّ محمّد شكري نتيجة التعلّق بالشخص-الإنسان قبل كُلّ شيْء، وربّما لحضور "الشعريّ" في أعماله السرديّة(٩).

إنّ عليّ جعفر العلاّق مهووس بالشعر، مسكون بعشقه الدائم الّذي لا ينقطع منذ نعومة أظفاره، لأنّه،




أي الشعر، وكما أسلفنا، أبعد من أن يكون جنسا أدبيًا وأعمق من استخدامه أسلوبا. فهو مرادف الحياة ذاتها، تقريبًا، إذا انتفى انعدمت مجازًا، وربّما مجازًا وحقيقةً، إذْ هو بمثابة الرغبة المتجدّدة في مقاومة الهلاك المتربّص بآخر ما تبقّى من قلاع المعنى وأسوار القيمة، وهو"لعب لغويّ"جادّ لمغالبة الملل وتحويله مرارا وتكرارا إلى إمكان للأمل، وهو البعض الّذي يُحدّ بالكُلّ(مُجمل ذات الشاعر) والكُلّ الّذي يُضحي الموجود(étant) بعضا منه، كتقليب المعنى بين حدّيْ الكُلّ والبعض قريبا في الدلالة من رؤيا أبي القاسم الشابّي الشعريّة:

**" أنت ياشعر فلذة من فؤادي تتغنّى، وقطعة من وجودي**
**فيك ما في جوانحي من حنين أبديّ إلى صميم الوجود(...)**
**أنا لولاك لم أطق عنت الدهر، ولا فُرقة الصباح السعيد"(١٠)**

لذلك يتردّد الموصوف الشعريّ في قصائد عليّ جعفر العلاّق(١١) بين شهادة الذات الشاعرة على الوجود بالقصيدة وبين شهادة القصيدة. فإذا كان موصوف الحال بالعارض من المواقف ثبتت شهادة الذات على الوجود. وإذا قارب الموصوف الشعريّ مقام الحكمة تأكّدت شهادة القصيدة على القصيدة بخبرة الموجود طبعا الّتي أضحت اقتدارًا على الانفلات من حدود اللحظة العارضة إلى مطلق الزمن الّذي يُشبه الأبديّة الواصلة بين الشعروالحكمة:

**" سقف روحي**
**خفيض**
**خفيض**
**وأحزانها عاليه**
**والطريق إلى الفجر أسئله:**
**أُفُقٌ ذاك**
**أم هاوية؟"(١٢)**

**٧- الشعر لدى العلاّق، هذا الواحد المتعدّد.**

وكما يستجيب تراكُم القصائد في الديوان الواحد لما يُشبه النسق الحركيّ فإنّ مُجمل دواوين الشاعر تُمثّل مسارًا حركيًّا عامًّا يُمكن تخصيص مراحله الكبرى بالبدايات، وشاعريّة الحال، وشاعريّة الحكمة.

فإذا نظرنا في البدايات كانت الدهشة الأولى بأسلوب أقرب إلى تراث القصيدة وورومنسيّة التمثّل منهما إلى تفرّد التجربة في الكتابة. أمّا شاعريّة الحال فهي الدالّة على إبدال هامّ تحوّلت به الذات الشاعرة من دائرة التقبُّل والتأثّر ونرجسيّة الذات المزهوّة بالبدايات بعد الولادة المجازيّة بالشعر وطور"المرآة" المُتمثّل في كثافة حضور الأنا المتكلّم إلى مجال التفرُّد الناتج عن خبرة عميقة في الوجود ودربة أنشأتها أعوام من ممارسة الفعل الكتابيّ، وقد تزامن ذلك والبحث في الظاهرة الشعريّة دراسةً وبحثا نقديًّا(١٢). وأمّا شاعريّة الحكمة فهي وليدة أعوام القهر والحصار تليها أعوام الغربة والاغتراب بعيدًا عن الوطن الذبيح دون الاقتدار على التخلّص من براثن الكارثة الّتي حلّت بالكيان حُلولها بالمكان. إنّ شاعريّة الحكمة، في تقديرنا، هي مُحصّل تاريخ العراق الدمويّ منذ أقدم العصور، وهي ثمرة الوجع المُمضّ الّذي استبدّ بالذات الشاعرة منذ الولادة، إنْ نظرنا في مأساة الفرديّة المُعذّبة، وقبل الولادة إنْ جوّفنا في أعماق الحال الجمعيّة المتصدّعة غالبا عبر المراحل التاريخيّة، رغم محاولة رتق المفتق وتجميع الشتات في كيان واحد مشتَرَك.



فالشعر، إذنْ بالنسبة للعلاّق، هو موطن ارتكاز القوّة المُوَحِّدَة إمكانا للذات الشاعرة، وهو بمثابة الاسم الآخر للوطن، لأنّه في الأساس والمرجع وطن الشاعر الرمزيّ، وإحالاته هي في صميم الوطن العراقيّ بمخزونه الثقافيّ المتعدّد ومياهه ونخيله وكُثبانه وسهوله وجباله وواحاته وصحاريه وعمارته وقفاره.

الشعر هو صدى ما تبقّى من حُلم المشيمة ثمّ الأحضان الأولى، وهو بمثابة ذاكرة النسيان.

الشعر هو التنقّل على حافّات "جحيم" الوضعيّة نُشدانا لجنّة أمل يمكن أن تنبثق من ركام الرماد في زمن الحرائق والخرائب والهلاك الجماعيّ قبل الفرديّ. ولعلّ أصل الشعر لدى العلاّق قبل الأصل التراثيّ الّذي أشرنا إليه في السابق هو المأساة العراقيّة الراهنة الّتي تفوق بكارثيّتها المُذهلة كُلّ المآسي في مُجمل تاريخ الإنسانيّة، أو هو الأصل الحادث يتلبّس بالأصل السالف ضمن كتابيّة شعريّة تختصر مُجمل قصائد المراثي في الشعر العربيّ وفي مختلف الآداب الإنسانيّة الّتي أمكن للذات الشاعرة الاطّلاع عليها، وتضيف إليها مشاهد مُكثّفة لواقعيّة فجّة صادمة تفوق بضخامة الفاجعة الماثلة فيها إمكانات اللاّ-معقول على التدليل الغرائبيّ. فقد يعني غريب الشعر، هُنا، بعضا من غريب الوضعيّة، إلاّ أنّ هذا الغريب الشعريّ لا يُماهي غريب الوضعيّة ولا يُضاهيه، إذ الكتابة الشعريّة رغم نزوعها إلى الرثاء لا تتحدّد به مُسْبقا، بل هي محاولة تأسيس الحُلم على أنقاض الكابوس، وبعث الأمل من داخل اليأس، والحرص على تجميل القبيح وتأنيس المتوحّش عند أداء رسالة الشعر وجماليّة القصيدة معا. لذلك كلّه أمكن الجزم بأنّها كتابة الحُلم قبل الواقع، والأمل عوّضا عن اليأس، والجميل الّذي يُغالب سُلطة القبيح بسلاح الفنّ، وتحديدًا فنّ اللّغة الشعريّة.

فأيّ مهمّة أنبل من مُغالبة عليّ جعفر العلاّق الشاعر لسلطة العدم وفجاجة الكارثة وانهيار المعنى؟! وكيف يتنادى الشعر والنقد في أداء هذه المهمّة، بالمنظور المشترك، وبمرجع الذات الكاتبة المُفْرَدَة؟ كيف يحضر النقد في الشعر والشعر في النقد ضمن مجمل أعمال عليّ جعفر العلاّق؟

*كاتب وناقد من تونس

**الهوامش:**

١- مصطلح أضحى شائعا لَدَى التأويليّة التاريخيّة الألمانيّة.
Reinhart Koselleck،"Le futur passé،contribution à la sémantique des temps historiques،Paris":Editions de l'école des hautes études en sciences sociales،1990.

٢- عليّ جعفر العلاّق، "قبيلة من الأنهار، الذات، الآخر، النصّ"، الأردنّ:دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.

٣- جبرا إبراهيم جبرا، "الفنّ والحلم والفعل"، لبنان-عمّان:المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦.

٤- Paul Ricoeur، "La métaphore vive"،Seuil،1975،p175.

٥- يعتمد شربل داغر "القصيدة بالنثر" عوَضًا عن "قصيدة النثر" لترجمة(poésie en prose).
انظر "القصيدة العربيّة المتأخّرة:الشاعر بَدَلًا من النظام"، مجلّة "حوليّات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة"، جامعة البلمند، لبنان، ٢٠٠٦(عدد١٣).

٦- الوجود في تعريف الفيلسوف الألمانيّ مارتن هيدغر(Martin Heïdegger) هو "الخطر المحض"، لأنّه "الخطر الأعظم بالنسبة لنا، نحن البشر، والخطر المحدق بجميع الكائنات الحيّة، دون استثناء".
Martin Heïdegger"، "Chemins qui ne mènent nulle part"، Gallimard 1962،p336.

٧- نذكر أدونيس وشربل داغر، على سبيل المثال لا الحصر. فالصفة الإبداعيّة، هنا، لا تُحدّ باعتماد التفعيلة(الشعر الحرّ، قصيدة التفعيلة) أو الخروج عنها(قصيدة النثر-القصيدة بالنثر).
مصطفى الكيلاني، "قصيدة النثر في نقد الشعر العربيّ المعاصر"، مجلّة "ثقافات" البحرينيّة، عدد١٧، ٢٠٠٦.

٨- فثمّة أقوال أدبيّة في التراث العربيّ يعسر، بل يستحيل وضعها في إحدى الخانتين(شعر-نثر)، كالّذي سُمّي "نثر المتصوّفة"، على سبيل المثال...

٩- عليّ جعفر العلاّق، "قبيلة من الأنهار..."، ص١٨٧-١٩٢.

١٠- أبو القاسم الشابي، ديوان "أغاني الحياة"، من قصيدة "قلت للشعر".

١١- نشير إلى مجمل دواوين عليّ جعفر العلاّق الشعريّة: "لا شيء يحدث.. لا أحد يجيء"، "وطن لطيور الماء"، "شجر العائلة"، "فاكهة الماضي، "poems""، "أيّام آدم"، "ممالكه ضائعة"، "سيّد الوحشتين".

١٢- عليّ جعفر العلاّق، "سيّد الوحشتين"، لبنان-الأردن:المُؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦، ص٣٧.



استدراكات

أمجد ناصر *

# العجيبة المحجوبة

حتى وان نأت "اليونسكو" بنفسها عن مسابقة اختيار عجائب الدنيا السبع الجديدة، فلن يتغير في واقع الحال شيء يذكر. البتراء هي احدى عجائب صنيع الانسان على هذه الارض. لا تهمنا "المقاييس" التي تتبعها اليونسكو، لا تهمنا اسبابها لتأبيد ما رآه "فيلون" في جانب محدود من ارض البشر فقال:هذه عجائب الدنيا. تلك عين واحدة رأت وقالت، وذهب قولها مثلا راسخا في الذاكرة البشرية تتداوله دهرا بعد دهر. سواء رأى من حدد عجائب الدنيا السبع البتراء ام لم يرها فهي عجيبة بشرية لا تقل عن العجيبة الوحيدة الباقية من خريطة الرحالة اليوناني: الاهرامات. قد تكون للاهرامات اسرارها التي لم تكشف بعد، وقد تكون مجرد صروح للموت المهيب وقنطرة الى العالم الاخر، لكنها، في كل حال، تظل جانبا من حضارة كبيرة، فيما البتراء حلقة حضارية كاملة. انها درة تلك المملكة العربية التي نحتت مدينة، عاصمة امبراطورية. مدينة بكل مرافق الملك وترف الحضارات عندما تميل الى الدعة والاستقرار. الفن، اصلا، يطلع من هذه اللحظة بالذات. كل فنون الحضارات طلعت من لحظة الاستقرار في الارض والسيطرة على الحيز والمجال.

وقف صديقي الشاعر الصيني يانغ ليان ذات يوم على جانب من طريق الملوك وقال لي: تصور ان هذه الطريق كانت تؤدي الى الصين؟

لكن عجبه سرعان ما تبدد عندما زار البتراء واستبد به عجب من نوع اخر.

في لحظة من لحظات صعودها من قعر ذلك الوادي السحيق كانت البتراء سرة العالم القديم. وشمه الوردي في بطن واد تحجبه تجاعيد الجبال من كل جانب. الذين عاشوا او حكموا اصقاعا مترامية من ارض الحضارات في تلك الايام كانوا يعرفون من هي البتراء، ما هي، الى اي قوم تنتمي، اي لغة تتحدث. كان الرومان، كما نعرف، هم شرطي العالم الحضاري. فعملوا على ان يضموا تلك الدرة الى تاج ملكهم الذي غصبوه بالسيف. كانوا يعرفون اسطورة كعب اخيل. فهم ورثة تلك الاساطير التي اضافوا اليها لمعان السيوف وسرعة المهار، وشعرية اوفيد ووصاياه في عشق النساء، فضربوا المدينة في كعبها. بالعطش وفولاذ السيوف استولوا على وشم العالم المتحضر المرسوم على صخور تتقلب بين الوردي والليلكي. انحجب الوشم. ضمته الجبال الحارسة اليها. جاءت ازمنة اخرى، لم يعرف الناس فيها وجود تلك العجيبة المحجوبة، ذلك المجاز الانثوي، تلك الاستعارة الصوفية. والان ها هي تسترد اعتبارها من التجاهل والنسيان وتنبعث من وراء الجبال لؤلؤة من صخر وورد ونساء آلهات ومحاكم اقامت حدود العدل.

تصويت شعبي، مسابقة شعبوية، خفة اكاديمية ومعرفية، فلتقل اليونسكو ما تشاء، ليقل حراس اوابد لم يبق الدهر منها شيئا ما شاء لهم، فمائة مليون انسان شاركوا في هذه المسابقة هي اكثر اهمية من عين رحالة اكلها الدود. البتراء عجيبة زمانها، هي عجيبة سائرة من الان فصاعدا في الارض وذاكرة الحاضرين والقادمين.

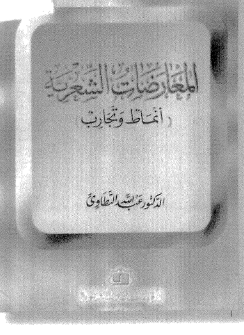
* كاتب وشاعر اردني مقيم في لندن



# مفهوم المعارضة في الإبداع الشعري العربي

د. أحمد زنيبر *

**لعل الحديث عن المعارضة الشعرية، كموضوع واسع في الأدب العربي، حديث يحبل بكثير من الإشكالات النظرية والصعوبات المنهجية، نظرا لما تزخر به الساحة الثقافية من آراء نقدية متعددة ومناهج دراسية متنوعة، طرحت بشأنها. لذلك تروم هذه الدراسة، قبل البحث في خصوصية الظاهرة ومدى شاعرية أصحابها، إلى مقاربة بعض الأعمال التنظيرية التي واكبتها، مفهوما وممارسة، مبتدئين باستقراء المعاجم اللغوية والأدبية، من جهة، محاورين، بعد ذلك، جملة من كتب النقد، القديمة منها والحديثة، من جهة ثانية.**




١ - المفهوم اللغوي:

من بين المعاجم التي عالجت هذا المفهوم، لسان العرب إذ جاء في مادة (عرض) ما يلي: "عارض فلان فلانا إذا أخذ في طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا. وعارضته في المسير أي سرت حياله وحاذيته. وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل" .

وفي المعجم الوسيط: " عارض فلان معارضة وعِراضا: أخذ في عروض من الطريق.. يقال عارضه في الشعر وعارضه في السير، وعارضه بمثل صنيعه. وعارض فلانا: ناقضه في كلامه وقاومه" .

أما صاحب القاموس المحيط، فقد جاء في تعريفه ما يلي: "عارض الطريق جانبه، وعدل عنه، وسار حياله، والكتاب قابله، وفلانا بمثل صنيعه، أتى إليه مثل ما أتى ومنه المعارضة" . كما أنه، في سياق هذه التعاريف اللغوية نفسها، يندرج ما ورد في المختار الصحاح، إذ نجد تحت مادة (عرض) دائما: " عارضه بمثل ما صنع أي أتى إليه بمثل ما أتى" .

والملاحظ في هذه التعريفات أنها تعاريف تحوم كلها حول اللفظ من خلال ربطه بسياقات ومرجعيات محددة. فهو تارة لفظ يعني المباراة والمماثلة، وتارة أخرى لفظ يحيل على المقاومة والمناقضة، وبين هذا وذاك ينتصب لفظا دالا على المقابلة.

أضف إلى ذلك أن هذه التخريجات المعجمية، باعتبار المعنى، لا توحي بدقة المفهوم وحقيقته، حيث تتنوع دلالته وتتداخل مع كثير من المفاهيم الأخرى؛ الأمر الذي يعكس زئبقية هذا المفهوم وإشكالية تعريفه وضبطه؛ مما ألزمنا البحث في معاجم جديدة تعنى بالمصطلحات الأدبية والبلاغية، بغية ضبط هذا المفهوم وحصر مجالات استعماله؛ غير أنه حتى في هذه المعاجم لاحظنا تفاوتا،

في وجهات النظر على مستوى الاصطلاح، وهو تفاوت ارتبط بمدى اقتراب هذه المعاجم من فهم الظاهرة أو مدى الابتعاد عنها.

فماذا عن هذه المعاجم؟

٢ - المفهوم الاصطلاحي:

بغية استكمال الفائدة العلمية، بادرت بعض المعاجم المهتمة بالمصطلحات الأدبية بدورها، إلى مقاربة نفس المفهوم قصد تحديده وحصر مجالات استعماله، مستمدة خلفيتها المعرفية أساسا من المعاجم الآنفة الذكر.

فهذا بدوي طبانة يعرف المعارضة بقوله: " المعارضة في الكلام، هي المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة". ففي ضوء هذا التعريف الاصطلاحي نجد استعمال لفظ المقابلة بالدلالة التي وردت فيها عند ابن منظور مثلا ؛ غير أن هذا التحديد اقترن بالحديث عن الكلام في إطار عام دون الحديث عن الشعر، وإن كان الشعر جزءا من الكلام، لكن بشروط ومواصفات خاصة، بالمفهوم، الذي وظفه نقاد الشعر العرب، كابن رشيق وقدامة وابن طباطبا.. وغيرهم.

بينما نصادف لفظ المناقضة والتقليد، من حيث هو محاكاة ومحاذاة، واردا بصورة واضحة ضمن هذا التعريف الذي ينطلق من كون المعارضة، تمثل " بابا من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له، قديما أو معاصرا، فينظم أبياتا على وزنها ويقف فيها موقف المقلد إعجابا أو يناقض زميله، فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت" . وهو تعريف يشير إلى تاريخية الظاهرة ويربطها بالاتجاه التقليدي في الشعر، حيث يعمد الشاعر إلى تتبع عمل شاعر آخر، بدافع الإعجاب أو النقض.

ولعل مراعاة التعريف الاصطلاحي الأخير لنيّة ومقصدية الشاعر في اختيار نموذجه لمحاذاته أو تجاوزه، له أكثر من دلالة. فالمقصدية " تحدد كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام" ؛ وإن كان الشعراء غالبا ما يخفون هذه المقصدية.




**استعمل النقاد القدامى مجموعة من المصطلحات النقدية، وهم يبحثون في النصوص الشعرية عن التقارب الفني بين الشعراء**

هكذا، يتبين انطلاقا مما سبق رصده، أن محاولة التعريف بمفهوم "المعارضة " من خلال معاجم اللغة والمصطلحات، قد تفاوتت بتفاوت وجهات النظر، وكذلك بمقدار الاقتراب أو الابتعاد عنه من فهم الظاهرة.

فإذا تأكد أن المعارضة ظاهرة شعرية قديمة تمس شاعرية الشاعر وتقيس مدى قدرته على الإتيان بالمثل دون أن يسقط في التقليد المباشر أو الاجترار، فلنختبر ذلك من خلال ما راج في كتب النقد الأدبي.

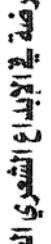
٣ - المعارضة والممارسة النقدية:

٣/أ- عند القدماء:

استعمل النقاد القدامى مجموعة من المصطلحات النقدية، وهم يبحثون في النصوص الشعرية عن التقارب الفني بين الشعراء، منها مصطلحات الموازنة والمفاضلة والمقايسة مثلا، دونما إشارة اصطلاحية واضحة إلى لفظ (المعارضة). ففي " موازنة " الآمدي بين أبي تمام والبحتري، نتلمس طريقته في تطبيق منهجه إذ يقول: "..أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى" .

وهكذا سار في خطته فوازن بين البيتين أو القطعتين ، باحثا عن أوجه الالتقاء بين العملين من ناحية، وأوجه الاختلاف من ناحية ثانية، لأن "الأشياء المتفقة في كل شيء على فرض وجودها، لا معنى للموازنة بينها، إذ هي شيء واحد مكرر الصورة. والأشياء المختلفة في كل شيء على







فرض وجودها لا معنى للموازنة بينها كذلك، إذ لا مناسبة بينها تقرن بين أفرادها " . أما حازم القرطاجني، ففضل استعمال كلمة مفاضلة بين الشاعرين بشرط "اجتماع قولهما في غرض ووزن وقافية " ليتسنى له بعد ذلك، المفاضلة بين العملين بترجيح كفة شاعر إلى آخر، وفقا لمقاييس الشعرية العربية القديمة المعروفة.

ويعتمد الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه على قياس الأشباه والنظائر، فهو "يبدأ كتابه بتعزيز الحقيقة التي لمسها بنفسه من تعصب الناس للمتنبي أو عليه عن هوى، ويلاحظ أن خصوم الشاعر قد عابوه مثلا بالخطأ، فيحاول أن ينصف الشاعر فلا يناقش ما خطأوه فيه ؛ بل يقيسه بأشباهه ونظائره عند الشعراء المتقدمين " . إذ في مثل هذه المقايسة الفنية ما يوحي بأبعاد العلاقة الجدلية بين الشاعر وذاكرته، من خلال التقائه غير ما مرة، بوعي منه أو بدونه، مع غيره من زملائه الشعراء. تلك العلاقة التي يترسم خطاها جزء كبير من ممارسي فن المعارضة.

ومعلوم أن المفاضلة لم تكن لتتحقق إلا في ضوء الموازنة، باعتبار هذه الأخيرة اختيارا منهجيا شرع في ممارسته مع بداية الأدب العربي منذ الجاهلية إلى الآن. ولنا في كتب النقد القديم، خاصة منها كتب الطبقات، بالشكل الذي وردت فيه عند ابن سلام الجمحي وابن المعتز، مثلا، شواهد كثيرة نخشى إن نحن تتبعناها الوقوع في مطب الإعادة والإطناب.

وبالرغم من غياب مفهوم اصطلاحي عند هؤلاء النقاد وغيرهم، حول لفظ المعارضة؛ فإن ذلك لم يكن بنفس الدرجة عند أولئك الذين اشتغلوا بالنص الديني، حيث نعثر على لفظ " معارضة " مبثوثا في أحشاء مختلف الكتب والمصادر، التي بحثت في موضوع الإعجاز القرآني، إضافة إلى كون القرآن نفسه، قد تضمن، حين تحديه العرب أن يأتوا بمثله، مفهوما للمعارضة، في عدد من آياته الكريمة.

وقد ألمح ابن رشيق في عمدته إلى ذلك، حينما أشار إلى موقف الفصحاء العرب من قريش بخصوص الكتاب المنزل، حيث قال: "ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لباب البرّ وسلاف الخمر ولحوم الضأن والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم. ولما سمعوا قول الله عز وجل: (وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين) يئسوا مما طمعوا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق" . والواضح أن لفظ المعارضة استعمل هنا، بمعنى الإتيان بالمثيل والشبيه، كما مر بنا.

وعن هذه الإشارة المتمثلة في عجز العرب عن معارضة النص القرآني، أو الإتيان بالشبيه. يقول عبد الواحد الحسني، وهو شاعر مغربي من العصر السعدي، معبرا عن هذا المعنى، حيث يشير إلى لفظ "المعارِض" في البيت الأول ثم إلى لفظ "معارَضة" في البيت الثاني:

**يعتمد الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه على قياس الأشباه والنظائر، فهو "يبدأ كتابه بتعزيز الحقيقة التي لمسها بنفسه من تعصب الناس للمتنبي أو عليه**

**بَذَّ المعارض من قُرْبٍ ومن بُعد**
**بما تحدَّى به من خارق الباري**
**عجزتم أو صرفتم عن معارَضةٍ**
**بقدرة من إله الخلْق قهّارِ**
**(بسيط)**

٢ / ب - عند المحدثين:

أما في كتب النقد العربي الحديث فقد ركز معظم الباحثين على الكيفية التي تشتغل بها المعارضة، بين صفوف الشعراء الذين نحوا هذا المنحى الإبداعي، كما نظروا إليها من زاوية اتصالها بالموروث الثقافي المتنوع، وفي تجلياتها المختلفة التي تنتهي إليها وتبرز من خلالها.

فالمعارضة عند أحمد الشايب مثلا: " أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها. فيقول قصيدة من بحر الأول وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير" . أما إذا تم التساؤل عن سبب ركوب الشاعر مطية هذه التجربة الفنية، فالجواب يقضي بأن شاعر المعارضة ينطلق من " الإعجاب والتقليد والتقييم الفني ليجدد بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها".

نستخلص من هذا، أن عنصر الإعجاب، باعتباره تذوقا فنيا، تختلف درجاته من شاعر لآخر، كان ولا يزال محركا أساسيا لهذه المعارضات التي " لم تقتصر على الشعراء الضعفاء أو المتوسطين؛ بل تجاوزهم إلى المشهورين بين الناس بالقوة والفحولة والقدرة على الإبداع ". كما يضاف، إلى هذا العنصر، عنصر فني آخر، يتمثل في باعث التحدي والمنافسة الشعرية، من حيث إن هذا "الباعث لا نجده إلا عند الشعراء الكبار حين تكتمل أداتهم الشعرية ويصلون إلى مرحلة النضج الشعري ".

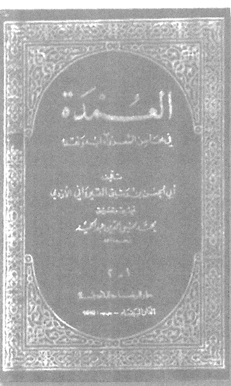
بيد أن النظر في أمر المعارضة،

كظاهرة شعرية قديمة، لا تقتصر على أن نخبر بكون هذا الشاعر أو ذاك قد نظر في قصيدة شاعر آخر، فعارضه موضوعا ووزنا وقافية ؛ وإنما يقتضي الأمر كذلك ملامسة حدود المحاكاة والتقليد، بإبراز خصوصية العملين المتعالقين، أسلوبا وألفاظا ومعاني وصورا وأخيلة.. وما إلى ذلك من عناصر جوهرية تحتضن العمل الشعري وتساعد في النهاية على إصدار حكم نقدي على الشاعر المعارِض خصوصا، يقضي بإبداعيَة هذا الأخير وابتكاره أو باتباعيته واجتراره.

ومهما ربط أصحاب الدراسات النقدية الحديثة مجال المعارضة بالتقليد والمحاكاة، فإنه سرعان ما نبه بعضهم إلى أن القصيدة المحتذية أو المعارِضة، غالبا ما تصدر عن شاعرية، وتتبنى في أحيان كثيرة موقفا خاصا لا يلتقي دوما مع منطلقات القصيدة المحتذاة أو المعارَضة، وإن اتفقتا في العناصر الثلاثة المذكورة –الموضوع والبحر والروي– لأنها "ليست كافية لافتراض لقاء بين النصين، فثمة مستويات أدائية، لغوية، وتركيبية، وبلاغية، وإيقاعية، وتخيلية هي الكفيلة بإثبات النظر أو نفيه " .

ومثل هذا الموقف نجده عند محمد مفتاح، حين يعلق على معارضات أحمد شوقي قائلا: " فمعارضة شوقي وأمثالها ليست معارضة ساذجة تافهة تحاول أن تتفوق في الشعر وحسب ؛ وإنما هي معارضة استعارات إطارا قديما للبث من خلاله أحكاما على ماض وحاضر، وتوحي أثناءه بتوجيهات " .

بهذا المعنى، تتحول المعارضة، إلى مختبر فني، تتلاقح فيه التجارب الفنية المختلفة، وتتبادل خلاله




**تتحول المعارضة، إلى مختبر فني، تتلاقح فيه التجارب الفنية المختلفة، وتتبادل خلاله التأثيرات، المباشرة وغير المباشرة**

التأثيرات، المباشرة وغير المباشرة، للدلالة على العلاقة التفاعلية، التي يمكن أن تجمع أي نص، بنص أو بنصوص أخرى. ومن ثمة، لا غرابة، أن تعتبر المعارضات "مدرسة قائمة بذاتها، شأنها شأن مدرسة النقائض، مع اختلاف في الفكرة والهدف والبناء" .

ولتوضيح الفارق، بين المناقضة والمعارضة، يمكن الاستئناس برأي، الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، حيث يقول: " ومعلوم أن المناقضة تتجه بالخطاب رأسا، إلى صاحب القصيدة المناقضة، بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصاني وطرف القارئ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آنية، بينما في المعارضة.. توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن، يتوسطهما الشاعر صاحب القصيدة الأصلية، وطرف يمثله قارئ المعارضة. هذه الشبكة من العلاقات، هي التي تبين تعقد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقيمة عامل الزمن، في تحديد قيمتها الجمالية " .

وبهذا المعنى أو ذاك، تعلن المعارضة الشعرية، عن نفسها، كشكل من أشكال التفاعل الفني، وقراءة للموروث، تنسجم ومقتضيات التطور الثقافي والجمالي، الذي تتطلبه كل مرحلة من مراحل التاريخ.

وبخصوص النقد الحديث دائما، لا بد أن نشير هنا، إلى أن مفهوم المعارضة، قد تداولته أقلام حداثية أخرى، في إطار مصطلحات راهنت بدورها على ثنائية العلاقة الحاصلة بين نص إبداعي مركزي ونص أو نصوص إبداعية أخرى فرعية، وبين الشاعر ومرجعياته الثقافية، سواء كانت هذه العلاقة جليّة واضحة أو خفيّة ضمنية. ويمكن أن نذكر من تلك المصطلحات – على سبيل المثال لا الحصر – مصطلح التناص ومصطلح النص الغائب ومصطلح الحوارية.. وغيرها من المصطلحات التي استفادت، بصور متفاوتة ومختلفة، من معظم الأبحاث الأدبية والنقدية الغربية التي ساهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم النّص، كما عند رولان بارت وميخائيل باختين وجيرار جنيت وجوليا كريستيفا ويوري لوتمان.. وغيرهم. وهو مفهوم يقضي بأن





جميع النصوص الإبداعية والفنية، تتشابك وتتداخل في ما بينها، سواء بقصد أو بدونه.

هكذا يظهر أن ظاهرة المعارضة شكلت مرتعا خصبا للأقلام النقدية والبلاغية، تبحث في شاعرية الشعراء الذين يقتفون آثار غيرهم قراءة ومحاورة، فتكشف عن أصالتهم حينا، وتفضح سرقاتهم الشعرية، حينا آخر.

وما دام الحديث قد أفضى بنا إلى موضوع "السرقات" فلنعرض للعلاقة بين هذا الأخير كمفهوم، وبين "المعارضة" كممارسة فنية.

### ٤ - المعارضة والسرقات الشعرية:

لقد توجه مفهوم السرقات الشعرية في المقام الأول، لدى كثير من النقاد العرب الذين اهتموا بهذا الموضوع الواسع، إلى قياس درجة الأصالة بين الابتكار والاجترار، في إنتاج الشعراء، من خلال ربط إبداعاتهم - على سبيل المقارنة الفنية - بما سبقهم أو يزامنهم من إبداع.

ولما كان "السبق إلى المعنى أحد مقاييس "الأدبية" كان الارتباط قائما بين المعاني وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام" . هذا التوجه الذي يعكس تلكم العلاقة الحميمة التي تلازم مسيرة الإبداع، عموما، حيث مظاهر التأثير والتأثر، بين الشعراء مسألة واردة.

ولأن السرقة الشعرية اعتبرت "داء قديما وعيبا عتيقا" واعتبرت كذلك "بابا متسعا جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه" ، فقد تتبعها النقاد العرب عبر مصطلحات كثيرة، متقاربة أحيانا ومتضاربة أحيانا أخرى، تكشف عن ذلكم التداخل النصي أو التعالق الشعري الذي قد يعتري، إبداع شاعر بعينه نتيجة لما حفظه أو قرأه من شعر غيره، سواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى المعاني.

ولسنا في حاجة، إلى تتبع مصطلحات هؤلاء النقاد، باعتبارها تجليا من تجليات السرقة، كالأخذ والنظر والاقتباس والتضمين والإغارة والغصب والنسخ والانتحال.. وما إليها مما هو مخزن في سائر الكتب النقدية القديمة، إذ غايتنا تقتصر، منهجيا، على إثارة هذه القضية الكبرى لما لها من صلة فنية بالإبداع الشعري من جهة، ولما لها من كبير الأثر على المعارضة، موضوع بحثنا، من جهة ثانية.

وإذا كان نقاد الشعر قد أكدوا أن للسرقة الشعرية درجات متفاوتة تتفاوت باختلاف طريقة نهل الشعراء من بعضهم، وكيفية توظيفهم لمخزون ذاكرتهم وتراثهم؛ فإن المعارضة تعد، بلا شك، إحدى هذه الدرجات. غير أن المعارضة تتميز عن السرقة، نسبيا، من حيث إن "السارق المعارض لا ينكر معارضته لقصيدة سابقة، بل يضمن منها شيئا في قصيدته أحيانا، بخلاف السارق الذي يحاول جاهدا إخفاء سرقته ".

وقديما حاول أسامة بن منقذ، وضع نظام لظاهرة السرقة الشعرية، قصد تقنينها حيث يقول: " وإذا نثرت منظوما فغير قوافي شعره على قوافي سجعه، وإذا سرقت معنى فغير الوزن والقافية ليخفى ولا يظهر، وإذا أخذت شعرا فزد على معناه وانقص من لفظه، مما يطعن به عليه، فحينئذ تكون أحق به " . وهي إحدى المقولات، التي وجهت، في إطار الصلة، بين النصوص، عناية النقد، للاهتمام بمسألة (التوليد). يقول ابن رشيق، مثلا، في سياق حديثه، عن الصراع بين القديم والجديد: " إنما مثل القدماء والمحدثين، كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء، فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه " . ومعنى هذا، أن التوليد لا ينشأ من فراغ؛ بل من خلال، ربط جسور التواصل الفني، بين الماضي والحاضر. ولعل في مثل هذا الأمر، ما يدفع إلى طرح السؤال، عن حدود الملكية في الإبداع ؟!

هكذا، وتبعا لجدلية الخفاء والتجلي هاته، يكون الحد الفاصل بين السرقة والمعارضة واضحا من حيث المقصد وطريقة التناول الشعرية، وإن كانتا "تدوران في فلك التناص بمعناه العام" .

### خلاصة تركيبية:

لاحظنا، أثناء البحث، سواء، في المعاجم اللغوية أو المعاجم الأدبية والبلاغية، أن التعاريف، التي قدمت، بشأن مصطلح المعارضة الشعرية، لم تكن موحدة ودقيقة، نظرا لاختلاف المرجعيات وتعدد زوايا النظر، التي ينطلق منها كل تعريف، على حدة.

كما قادنا البحث في المصطلح، إلى تقصي مدى رواجه عند مختلف النقاد الذين بحثوا في النصوص الشعرية، عن التقارب الفني بين الشعراء. ففي النقد القديم مثلا، وجدنا مصطلحات: الموازنة والمفاضلة والمقايسة، بالمفهوم، الذي يقارب مظاهر التأثير المتبادل بين الأعمال، مع الإشارة إلى تلك التفاعلات الفنية، التي تجمع بين الشعراء، على اختلاف مشاربهم وتباين مراحلهم.

أما في كتب النقد العربي الحديث، فقد ركز معظم الباحثين على الكيفية، التي تشتغل بها المعارضة الشعرية، بين صفوف الشعراء، الذين نحوا هذا المنحى، كما نظروا إليها من زاوية اتصالها بالموروث الثقافي المتنوع، وفي تجلياتها المختلفة التي تنتهي إليها وتبرز من خلالها.

وبخصوص القضايا النقدية، التي صاحبت البحث في سياق الظاهرة، برزت قضية السرقات الشعرية، لما

لها من قاسم مشترك مع موضوع المعارضة. وهي قضية كبرى تتبعها النقاد العرب، من خلال مصطلحات كثيرة، متقاربة أحيانا، متضاربة أحيانا أخرى، تكشف عن ذلكم التداخل النصي، الذي قد يعتري بعض الإبداعات الشعرية نتيجة لما حفظه مبدعوها أو قرؤوه من إبداعات غيرهم، سواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى المعاني، أو هما معا.

وقد ظهر لنا مرحليا، أن المعارضة، تطرح كدرجة من درجات السرقة؛ لكن بشكل نسبي، وإيقاع فني مدروس، إذ تطمح، من خلال عملية الاحتذاء، إلى الارتقاء الفني بالعمل الشعري، من خلال الإضافة وجنوح شعرائها في غالبية الأحيان، إلى إعلان التحدي والتفوق على نموذجها المفترض.

هكذا، إذا اعتبرنا السرقة عجزا فنيا، لاقتفائها الحرفي أثر النص الأصلي؛ فإن المعارضة، إثبات الاقتدار والكفاءة الإبداعيين، وسعي المعارِض إلى تجاوز المعارَض.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن الأخذ بالمعارضة، على أنها سرقة أو صدى لنموذجها، بالمعنى الضيق للكلمة، نظرا لتشعب قضايا السرقة وتعدد مظاهرها؛ وإنما بوصفها، اختيارا شعريا، يتوسل صاحبه بقدراته الفنية، من أجل احتذاء نموذج ما، لمجاراته، من زاوية، ومجاوزته، من زاوية ثانية.

ومن نفس المنطلق، كذلك، لا بد من النظر في خصوصية كل شاعر، وفي ما يميز إنجازه، عن غيره، من خلال البحث، في تجربة المعارضة، باعتبارها، بصورة أو بأخرى، نصا غائبا. ولا يتأتى ذلك إلا بتبني منهج علمي دقيق يتوسل بالمقارنة والموازنة، أداة إجرائية، ثم الاحتكام إلى النص/النصوص، وفق شروط ومقاييس الشعرية العربية.

• باحث وناقد مغربي

## هوامش الدراسة


١ - لسان العرب (ع-ر-ض)

٢ - المعجم الوسيط (ع-ر-ض)

٣- القاموس المحيط (ع-ر-ض)

٤- مختار الصحاح (ع-ر-ض)

٥- معجم المصطلحات البلاغية العربية. بدوي طبانة. منشورات كلية التربية.جامعة الفاتح. ١٩٧٧ (معارضة)

٦- المعجم الأدبي. جبور عبد النور. دار العلم للملايين. ط/١-١٩٧٩(معارضة)

٧- في سيمياء الشعر العربي القديم. محمد مفتاح. دار الثقافة. الدار البيضاء ١٩٨٢. ص:٥٣

٨- الموازنة. الآمدي. تحقيق محيي الدين عبد الحميد. دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر. بيروت ١٩٤٤. ص:١٢/١١

٩- ن م. ص:٣٨٤

١٠- أصول النقد الأدبي. أحمد الشايب. مكتبة النهضة المصرية. ط/٨-١٩٧٣. ص:٢٨٩

١١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي.بيروت. ط/٣-١٩٨٦. ص:٣٧٦

١٢- النقد المنهجي عند العرب. محمد مندور. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. ص:٢٥٦

١٣- العمدة في محاسن الشعر ونقده. ابن رشيق. دار الرشاد الحديثة. تحقيق محيي الدين عبد الحميد. ٢١١/١

١٤- روضة الآس العاطرة الأنفاس.. أحمد المقري. المطبعة الملكية. الرباط. ص: ٥

١٥- تاريخ النقائض في الشعر العربي. أحمد الشايب.مطبعة النهضة المصرية.١٩٥٤. ص:١٦

١٦- تاريخ المعارضات في الشعر العربي. محمد قاسم نوفل.دار الفرقان ١٩٨٣. ص:١٤

١٧-رقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها. بدوي طبانة. دار الثقافة بيروت.ط/٣-١٩٧٤. ص:١١٩

١٨-لمعارضات الشعرية.. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل. النادي الأدبي الثقافي بجدة. ص: ١٩٢

١٩- بلاغة القصيدة المغربية. مصطفى الشليح. ص: ٤١٧

٢٠- ليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص.محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. ط/٢-١٩٨٥. ص:١٣٢

٢١- لام في العصر العباسي. حسين الحاج حسن. ص: ١٣٣

٢٢- وث في النص الأدبي. محمد الهادي الطرابلسي. الدار العربية للكتاب. ص: ١٣٢

٢٣- هوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري. أحمد طاهر حسنين. مجلة فصول. م٦/ع٢/س١٩٨٦. ص:٢٢٢

٢٤- وساطة بين المتنبي وخصومه. عبد العزيز الجرجاني. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي. دار القلم. بيروت. ص:٢١٤

٢٥- عمدة. ٢٨٠/٢

٢٦- معارضات الشعرية. عبد الرحمن اسماعيل. كلية الآداب.جامعة الملك سعود. ط/١-١٩٩٤. ص:٤٠

٢٧- بديع في نقد الشعر. أسامة بن منقذ.تحقيق علي مهنا.دار الكتب العلمية.بيروت ١٩٨٧. ص:٤١٣

٢٨- عمدة.. ابن رشيق. ١/ ٩٢

٢٩- ليل الخطاب الشعري.محمد مفتاح. ص:١٢٢/١٢١

# "اللاجئ عند محمود درويش: حديث عن إنسان لم يوجد بعد"

د.عماد علي الخطيب *

فكري آخر. ويخلص عز الدين إسماعيل من دراسته إلى النتائج التالية في أن المسرح قدم قضايا الإنسان وأنه توصل للنتائج التالية:

١- صلة (أوديب) بالأزمة الفكرية الحديثة، من خلال دراسة مسرحية توفيق الحكيم.

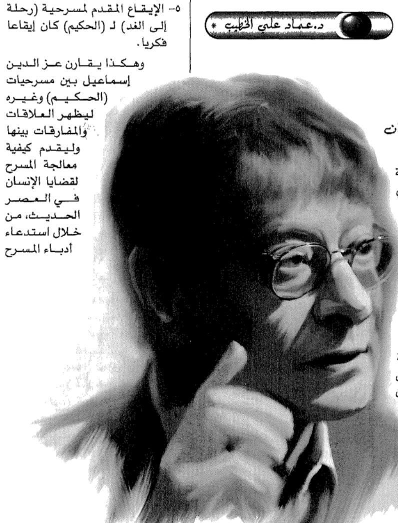
٢- أساس فكرة (فاوست) مع الحقيقة الشعورية عند محمد فريد أبو حديد.

٣- امتزاج الأسطورة والتاريخ والواقع عند (الحكيم) بأفكار محورية للتفسير الوجداني وموضوعية الزمن لمأساة مسرحية (أهل الكهف).

٤- تلاقي الفكرة في مسرحيات (الحكيم) الثلاث: (أوديب، وأهل الكهف، وبجماليون)

٥- الإيقاع المقدم لمسرحية (رحلة إلى الغد) لـ (الحكيم) كان إيقاعا فكريا.

وهكذا يقارن عز الدين إسماعيل بين مسرحيات (الحكيم) وغيره ليظهر العلاقات والمفارقات بينها وليقدم كيفية معالجة المسرح لقضايا الإنسان في العصر الحديث، من خلال استدعاء أدباء المسرح



## في النظرية:

### " القصة المحكية عن الإنسان شعرا"

بدأت المقارنات الفكرية لدراسة قضايا الإنسان في النقد العربي الحديث مبكرة منذ عام ١٩٦٨م، على يد الناقد الفذ عز الدين إسماعيل في كتابه (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر / دراسة مقارنة)، فدرس المسرح والفكر بتعريفه للحقيقة الأدبية، ثم درس علاقة الحقيقة بالمسرح، ثم تعرض للمنهج الدرامي في التفكير والتعبير، ثم تحدث عن التفسير الجديد لصياغة (أوديب) في مسرحية (توفيق الحكيم)، من خلال: الصراع بين الحقيقة والواقع، وتجريد القصة من المعتقدات الخرافية.

وصلة تفسير (الحكيم) بأزمة العرب الفكرية الحديثة. ثم كيف أعاد (باكثير) صياغة المأساة بأسلوب

للأسطورة المتعلقة بالإنسان فكرا معياريا.

أما بحثنا فسيدرس القصة المحكية عن الإنسان شعرا، من خلال شرح صورة اللاجئ الفلسطيني عند (محمود درويش)، في نصه (عن إنسان).. رمزا لحكاية تعكس واقع القهر والظلم الذي يعيش به الإنسان العربي الحديث، وإنّ صورة الإنسان في الشعر الحديث أو تدخل في رموز متعددة: كالدين، والكتابة، والفنون، والمهنة، والبيت، والرجل، والمرأة، والطعام، والشراب، وأخيراً المرض. فالإنسان هو الإنسان، في كل مكان وآن!

وإنّ هذه الصور منها ما يحمل طابعا فردياً (شخصياً) للشعراء، ومنها ما يحمل طابعاً جماعياً، ومنها ما يجعلك تتساءل في كون الإنسان في الشعر الحديث: هل هو معنى، أم صفة ؟ وكيف له أن يكون كذلك ؟ وهذا دور النقد (١).

وهذا ما يجعل الحديث عن الصور الإنسانية مع فتح الدائرة، أمراً واسعَ النطاق، في حين أننا إذا ما حَصَرنا أنفسنا حول قيمة الصورة في مجال الإنسانية، فإننا سنمرّ على كثير من الصور الفنية باعتبارها كغيرها: ما كانت سوى فنّاً فقط... وليس فيها وصفٌ لحياة أو مجتمع، بالشكل الذي ارتضاه الشاعر في وصفه الكامل للمنظر أو الحدث، وارتباطه مع مخزونه الفكري لما يعيه في ذاكرته قبل أن يصوره في شعره.

إن الصورة الفنية في الشعر الحديث تربط ظاهر " الصورة الفنية " مع دلالاتها الباطنية، فنربط بذلك بين الموجود وبين المعتقد، لنضع خطاً أساسياً لدراستنا هو: أن الشعر تعبير عن الوجدان الجماعي، وأن النقد يحيا في الإطار الفلسفي، وأن الفلسفة هي مفتاح الشعر إذا اعتبرنا منبع الصورة من تصوّر المعاني لفكرة مجرّدة، وأن المعنى يكون ملكة لفكرة تُجسِّمُ الحقيقة من خلال أنواع من الصور (٢)، وبهذا الاعتماد لهذه الأرضية النظرية في النقد نجد الاهتمام ببيان الحقيقة الباطنية للصورة الفنية وليس الحقيقة الخارجية هو المبتغى؛ لأنّه سيُغيِّر ما كُتبَ حول الإنسان، ويمكن أنْ يُخالف بذلك ما سُمِعَ أو قُرئَ عن ذلك الإنسان(٣).

ولعل الإنسان المثال، قد رَسَمَ حدود صورته المثالية، تلك الصورة التي رَسَمَتْها خبرة الجماعة من مسافة زمنية ممتدة في جذور التاريخ (٤).

ثم إنَّ الصورة الإنسانية تمسّ حياة الأمم وعِزّتها، وتدفعها إلى التمسك بذاتها وتاريخها والدفاع عن مقوّماتها ومقدَّساتها، والصراع مع من ينتهكون تلك المقدّسات. وتذكّرها بأبطالها الغابرين الذين يتحوّلون مع الزمن إلى رموز مجسَّدة لكل ما تشبث به الأمم من قِيَم ومُثُل(٥)

ثم إنَّ مسألة التمييز بين الواقع والخيال ورسم الحدود الفاصلة بين الاثنين تمكننا من التعرف إلى مكوِّنات الثقافة ومقوِّمات النظم والعلاقات الاجتماعية التي تسجلّها القصيدة(٦).

وتكون القصيدة أشبه بالقصة وهما أشبه بالملحمة التي قد يداخلها بعض عناصر الخيال. فكثيراً ما تنسج المخيلة الإبداعية أحداثاً وأموراً لم تحدث على الإطلاق، أو أنها قد تُنسب إلى أبطال وشخصيات الملاحم فهي صفات وخصائص وأفعالٌ غريبة عليهم تماماً. وهذا الجانب المتخيل هو جزء من " الصنعة " الفنية التي يلجأ إليها الشاعر لاستكمال عناصر القصيدة. ولعل ما يشكله الشاعر من قيم يجسد صورا لنماذج عُليا للحياة؛ ذلك أنها حياة الناس كافة، فتلتقي صور الإنسان وغيرها من صور الحياة مع صور النماذج العليا في ذهن الشاعر أو القاص، ليستطيع الشاعر أو الناثر الحديثين – ربما – أن يشقا طريقهما وسط متناقضات الحياة الرهيبة التي تهدّد حياتهما في كل لحظة.

إنّها مغامرات وتجليات صعبة ومتناقضة، تلوح فيها الحياة وتفرضها في كل لحظة، وقد فسّرها الشعر والنثر العربي الحديثين بإعلام قويّ. إنّ صورة النقد قد تكشف عن المعاني الخلفية للحياة التي يعيشها ذلك الإنسان الحديث في هذا الكون، وهي بذلك قد تكشف عن: صورة الكون، وصورة الإنسان، وصورة الحياة التي صوّرها الشعر الحديث أو النثر الحديث بالمعروف بـ ثلاثية (الكون والإنسان والحياة)(٧).

ولعل استعارات ثقافية انعكست في كثير من أوجه الشبه بين بعض العادات والتقاليد، وبعض جوانب النظم الاجتماعية التي يصنعها الإنسان، كما أن المشكلة الثقافية والاستعارات الثقافية مشكلة محورية في الحياة المعقدة الثقافية للإنسان.. وقد شغلت بال عدد كبير من الشعراء والنقاد معاً، وخصوصاً في القرن الماضي، وظهرت فيها نظريات عديدة كانت تعتمد في أغلبها على الظن والتخمين. ومع أن المتخصصين في الدراسات الإنسانية يعطون هذه المسألة جانباً كبيراً من اهتمامهم؛ فإن التأثيرات الثقافية بين الشعوب لا تحظى باهتمام معظم المعاصرين مع أنهم يستطيعون أن يصلوا فيها إلى نتائج طيبة باستخدام أساليبهم في الدراسة والتحليل، خصوصاً بعد أن توفرت المعلومات عن بعض الثقافات والمجتمعات بدرجة لم تكن ميسورة لزملائهم في القرن الماضي من خلال ثورة الاتصالات الحديثة(٨). وهذا ما قد يوصله الأدب والنقد من بعده.

## في التطبيق:

### النص: قصيدة

**" عن إنسان "**
**محمود درويش (٩)**

نص القصيدة:

**وضعوا على فمه السلاسلْ**
**ربطوا يديه بصخرة الموتى،**
**وقالوا: أنت قاتلْ**
**أخذوا طعامَهُ، والملابسَ، والبيارقْ**
**ورموه في زنزانة الموتى،**
**وقالوا: أنت سارقْ!**
**طردوه من كل المرافئْ**
**أخذوا حبيبته الصغيرة،**
**ثم قالوا: أنت لاجئْ!**
**يا دامي العينين، والكفين!**
**إن الليل زائلْ**
**لا غرفةُ التوقيف باقيةُ**
**ولا زَرَدُ السلاسلْ!**
**نيرون مات، ولم تمت روما...**
**بعينيها تقاتلْ!**
**وحبوبُ سنبلة تموت**
**ستملأ الواديَ سنابلْ... !**

## التحليل:

سيحلل البحث نص " عن إنسان "

من خلال افتراض أن مفهوم الإنسان يحتمل ما يلي:

١- التميز الذاتي، وأنه من جنس عالٍ.

٢- " النفس " ونعني بها: تلك الصورة المعقولة المساوية للصورة الموجودة وتقترب أوصافها من الذاتية.

٣- " العقل ": وهو اسم مشترك لمعان عدة. ويطلق على صحة الفطرة الأولى في الإنسان.

وسندرس الثلاثة منفصلين تارة، ومجتمعين غالبا.

والبداية مع محمود درويش وهو يصف الإنسان اللاجئ الفلسطيني فيقول:

**وضعوا على فمه السلاسلْ**
**ربطوا يديه بصخرة الموتى،**
**وقالوا: أنت قاتلْ**

وتلك الأوصاف الذاتية لإنسان محمود درويش، وكأنك تطلب منه التحديد للتمييز ومعرفة شيء لأجل شيء آخر. فأنت الآن تسأل: من هو الذي ربطوا يديه ينتظر الموت وعلى فمه السلاسل واتهموه بالقتل..؟

وأين العلو في جنس إنسان تلك صفته: مقيد وينتظر الموت ومتهم!

وتلك هي القصة المحكية..

أما صفة العقل فتأتي لما يكسبه الإنسان بالتجارب من الأحكام الكلية فيكون خطاب العقل عند درويش بقوله:

**أخذوا طعامَهُ، والملابسَ، والبيارقْ**
**ورموه في زنزانة الموتى،**
**وقالوا: أنت سارقْ!**

إنها معان مجتمعه في الذهن تكون مقدمات تستنبط بها المعنى، وخطاب العقل هو خطاب لتقديم معنى آخر. إنه هيئة يصورها محمود درويش للإنسان اللاجئ تصويرا دقيقا.

وما الذي يدل عليه العقل ؟

أولا: البرهان وفرق بين البرهان والعلم فقول الشاعر:

**أخذوا طعامَهُ، والملابسَ، والبيارقْ**
**ورموه في زنزانة الموتى،**

وقوله:

**طردوه من كل المرافئْ**
**أخذوا حبيبته الصغيرة،**

فيه تصورات حاصلة للنفس بالفطرة: من طعام، وملابس، وبيارق، ومرافئ، والحبيبة الصغيرة.

وثانيا: العلم، وهو ما حصل بالاكتساب.

فهذا الإنسان الذي حدث له ما حدث اكتسب صفتين ليستا له هما:

(أنه سارقٌ!)

الآن دور العقل النظري الذي يقبل ماهيات الأمور الكلية من جهة ما هي كلية.

فكيف هو سارق، وهو مظلوم، وكيف هو لاجئ وهو صاحب الأرض المطرود؟

تلك هي القصة المحكية شعرا..

ثم يأتي دور العقل العملي الذي هو مبدأ لتحريك القوة إلى ما يختار من الجزيئات من أجل غاية معلومة. وقد اختار لنا الشاعر بعقله العملي ليستوعب ما جرى قوله:

**يا دامي العينين، والكفين!**
**إن الليل زائل**

قد تتقبل قوة النفس ماهيات الأشياء المجردة عن المواد ومن ذلك العقل بالملكة وهو استكمال هذه القوة حتى تصير قوة قريبة من الفعل. فإن العقل لا يقبل ما جرى، والشاعر بعقله ونفسه التي تحكي من عقله لا يقبل ما جرى. انظر إلى قوله:

**لا غرفةُ التوقيف باقيةٌ**
**ولا زَرَدُ السلاسلْ!**

إنه استكمال النفس في صورة ما أو صورة معقولة حتى متى شاء عقل الشاعر أن يحضرها أحضرها بالفعل، ومن ذلك العقل المستفاد. وهو ماهية مجردة عن المادة مرتسمة في النفس على سبيل الحصول من شيء خارج عن العقل. فلا طاقة للشاعر أن يحتمل ما جرى: فصاحب الأرض مطرود. ومسروق. وهو الآن اللاجئ، وهو السارق!

واستجلب عقل الشاعر الكلي عقل الكل المعروف بقصة (نيرون - روما) واستجلبت نفس الشاعر الكلية نفس الكل بقصة (نيرون - روما: فقد أحرق روما في نزوة ولم تمت روما بل هو الذي مات وصار من الذكرى). فالعقل الكلي هو المعنى المعقول المقول على قصص كثيرين مختلفين بالعدد من العقول التي لأشخاص الناس فلا وجود في القوام بل في التصور. ونيرون من هؤلاء الذين يضربوا مثلا..

وعقل الكل يقال لمعنيين لأن الكل يقال لمعنيين: أحدهما العالم عموما، والثاني: الجرم المفتعل من الإنسان للإنسان.

إنه جرم الكل (الإنسان) للكل (الإنسان)، ولحركته حركة الكل لان الكل تحت حركته فعقل الكل إما الكل فيه باعتبار المعنى الأول. وهذا نفهمه من شرح اسم (نيرون / البطل) الذي فيه جملة الذوات الإنسانية الفخورة بإنجازها، المجردة عن المادة من جميع الجهات التي لا تتحرك بالذات - فقط - ولا تتحرك إلا بالفعل. أما العقل الفعلي في النفس الإنسانية فهو الجملة التي هي مبادئ الكل بعد المبدأ الأول.

والمبدأ الأول هو مبدع الكل أي: الشاعر - هنا - وأما الكل فهو باعتبار المعنى الثاني:العقل الذي هو جوهر مجرد عن المادة من كل الجهات وهو المحرك بحركة الكل على سبيل التشويق.. ووجوده أول وجود مستفاد عن الموجود الأول وهو (الإنسان).

تأكد من تصور الشاعر لما يجري بإعادة قراءة مقطعه القادم:

**أخذوا طعامَهُ، والملابسَ، والبيارقْ**
**ورموه في زنزانة الموتى،**
**وقالوا: أنت سارقْ!**
**طردوه من كل المرافئْ**
**أخذوا حبيبته الصغيرة،**
**ثم قالوا: أنت لاجئْ!**

ومهما عرفت فأهم ما عرفت أن الشيء الواحد لا يكون له إلا واحدا، وأنه لا يحتمل التطويل لأن العقل لا يدرك معنى التطويل فيه. وهو سر الإيجاز في نص " عن إنسان " !

فحد العقل الفعال أنه جوهر صوري لماهية مجردة في ذاتها لا بتجريد غيرها لها عن المادة وعن عوائق المادة، بل بماهية كلية موجودة فأما من جهة ما هو فعال فإنه جوهر بالصفة المذكورة من شأنه أن يخرج العقل من القوة إلى الفعل بإشرافه عليه وليس المراد بالجوهر ذاك المتحيز (فالشاعر لا يتحيز لابن بلده ووطنه فقط) بل هو قائم بنفسه في موضوع صوري متكامل. وهو اسم مشترك يقع على معنى يشترك فيه الإنسان في فلسطين

مـع الإنسـان فـي كل مـكـان.. لكنه مع تجربة الشاعر وأبناء وطنه بات حقيقية لا ضربا من التصوير فقط. منه يقول:

**وحبوبُ سنبلة تموت**
**ستملأ الواديَ سنابلْ... !**

فـلا تبتئس أيها الـلاجئ من موتك لأنك كالسنبلة التي وإن ماتت فحبوبها ستملأ الوادي – بعد موتها – سنابل من الحبوب التي تخزنها في جوفها. وذاك هـو الـلاجئ الفلسطيني الـذي يخزن ذاكـرة ستعيد له أرضـه ووطنه. ولكي يصبح اللاجئ رمزا لثقافة تحكي قصة الفلسطيني المطرود من أرضه ووطنه، ثم ليصبح الإنسان اللاجئ الفلسطيني رمـزا لثقافة الـعـودة والحـرص على استعادة الحق المسلوب.

*كاتب وأكاديمي من الأردن



## الهوامش

(١) - عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان- الأردن، ١٩٨٥م، ص ص ٢٥- ٦٥.

وانظر له: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذويب الهذلي الجاهلي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٥م.

- ويمكن الاستفادة من تسلسل: وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان — بيروت،١٩٤٧م، في تعريف القصة، والقصة القصيرة والقصيرة جدا، والقصة الشعرية، ومختلف أنواع القص، من الصفحات ٦، ١٠، ٣٩، ٤٢، ٤٠١، ٤٦١، ٤٨٥، ٥١٨، ٥٣٨.

(٢) - المرجع الأول لنصرت عبد الرحمن نفسه، ص ص١١- ١٩. لم يجد الباحث خصوصية في دراسة الصورة الإنسانية في الشعر الحديث في النقد العربي الحديث، بل إن الصور الإنسانية مبثوثة هن أو هناك في ثنايا التحليل النقدي للنقاد الحديثين، دون تخصيص، أو معالجة لطبيعة الصورة الإنسانية في المسألة النقدية كما نجد ذلك في دراسة النقاد الحديثين للشعر العربي القديم.. ومن الذين درسوا الصورة الإنسانية في الشعر العربي القديم، من خلال تفسير شعر ما قبل الإسلام تفسيراً أسطورياً.

١- عبد الجبار المطلبي، ودرس تغير صورة من الصور الإنسانية في القصيدة.

انظر له: المطلبي، د. عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، منشـورات وزارة الثقافة والإعـلام، الجمهورية العراقية،١٩٨٠م.

٢- نصرت عبد الرحمن، ودرس الصورة الإنسانية الميثولوجية من اللاشعور الجمعي.

انظر له: عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان- الأردن، ١٩٨٥م.

و- الواقع والأسطورة في شعر أبي ذويب الهذلي الجاهلي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٥م.

٣- علي البطل، ودرس الروية المتكاملة لتفسير ارتباط الفن بالفكر الميثوديني من

خلال التفسير الأسطوري لبعض الصور النمطية الإنسانية.

انظر له: البطل، علي: الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري)، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، بيروت، ط، (٣)، ١٩٨٣م.

٤- إبراهيم عبد الرحمن، ودرس الصورة الإنسانية التشبيهية.

انظر له: عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي: (قضاياه الفنية والموضوعية)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠م.

و - التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مج (٣)، ١٩٨١م.

٥- أحمد كمال زكي، ودرس صورة من فئات التصور القديم للوجود باعتماد، التشكيل الإنساني الخرافي في القصيدة.

انظر له: زكي، أحمد كمال: الأساطير؛ دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط (٢)، ١٩٦٩م.

و - التشكيل الخرافي في شعرنا القديم، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، مج (٥)، ١٩٧٧-١٩٧٨م.

و - التفسير الأسطوري للشعر القديم، فصول، مج (٣)، ع (٣) إبريل، ١٩٨١م.

× ما جاء بجانب كل ناقد هو من تصور الباحث، لمجمل ما جاء في دراسة الناقد، ولما كان الأمر يتعلق بالشعر العربي القديم رأى الباحث ألا يستفيض البحث في مجال دراسات النقاد، إلا أن النظرية النقدية لا تتجزأ؛ فما يصلح لدراسة الشعر العربي القديم سيصلح في معيار النقد لدراسة الشعر العربي الحديث، بل والنظرية النقدية الحديثة لا تفصل نقد الشعر عن النثر.. وتلك كانت النظرية التي استقاها الباحث لدراسة إنسان محمود درويش شعرا، ودراسة إنسان منى وفيق نثرا. والتي رأى الباحث أن يطلق عليها اسم: "القصة المحكية عن الإنسان ".

- وقد درس بعض النقاد العرب الحديثين القصة المحكية من خلال ما عرف بنظرية " الحكي "، من خلال دراستهم لحكي اللغة ونص الكتابة وقراءة عينات من القصة والرواية في المشهد السردي القصصي والروائي.. كما فعل ذلك عالي بن سرحان القرشي: حكي اللغة ونص الكتابة (قراءة في عينات من القصة والرواية في مشهدنا السردي)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض — المملة العربية السعودية، رقم ١١٥، يونيو ٢٠٠٣م. ومل فعله اقتصار على المشهد الحكائي السعودي وعلى المشهد النسائي فقط، ويختلف بحثنا عنه في التعميم لا في التخصيص، فيدرس بحثنا مشهد القصة المحكية عن الإنسان عامة ولا تخصيص في الدراسة لمكان أو زمان: فاللاجئ الفلسطيني مثال للاجئ المقهور في أي زمان أو مكان، وحفار القبور مثال لأي حفار للقبور في أي زمان أو مكان.

- والإشارة إلى عز الدين إسماعيل هي ملخص لما جاء في كتابه: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر — دراسة مقارنة -، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨م، في الصفحات ١١، ٤٣، ٦١، ٦٨، ١٨١، ٢٣١، ٣٠١، ٣٦٢.

كما جاءت دراسات أخرى تحدثنا عن بعض قضايا الإنسان في الأدب الحديث ومنها:

١- نعيمة مراد محمد، ودرست المسرح الشعري ودلالات رموزه وأنواعها عند صلاح عبد الصبور دون العودة للفكر الأسطوري، وافترضت أن تركيبات صلاح عبد الصبور الأسطورية الرمزية البارعة قد صاغها من خلال أفكاره، ومن خلال معاناته وآلامه أيضا كما يعبر خلالها لآلام الإنسان الحديث الآن.

انظر لها: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ١٨٣ وما بعدها.

٢- حمد الفارس، ودرس الرويا الإبداعية لشعر صلاح عبد الصبور، وفيها تطبيق مقارب للنقد الأسطوري المتصور والمقصود لشكل الإنسان الحديث من خلال استخدام المنهج الأسطوري في النقد.

انظر له: الرويا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٤١ — ٦٣.

٣- نبيلة إبراهيم، ودرست الإنسان في صورة الخير والشر، مفترضة وجود أنواع للأسطورة تصور الإنسان هي: الأسطورة الطقوسية، والتكوينية، والتعليمية، والرمزية، وأسطورة البطل. ثم درست دوافع أساطير الأخيار والأشرار في رواية بعض نماذج من الأدب الشعبي العربي.

انظر لها: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط (٢) ١٩٧٤م، ص ٩ — ٢٥، ٥٥ — ٦٣.

٤- مصطفى ناصف، ودرس الحياة الثقافية للإنسان في الأدب من خلال دراسة الأفكار التي لا تقف بمعزل عن الكلمات.

انظر له: اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط(١)، يناير ١٩٩٥م، ص ٢٨٢.

(٣) — مرجع نصرت عبد الرحمن الأول نفسه الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٢١.

(٤) — الرباعي،عبد القادر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي(دراسة في الصورة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع (١٧)، مج (٥)، ١٩٨٥م، ص ص ١٤٥- ١٤٦.

(٥) — مكي، محمد علي، " إحراق المراكب..." في كتاب دراسات في الأدب واللغة، جامعة الكويت، ١٩٧٦- ١٩٧٧م، ص ١٧.

(٦) - أبو زيد، أحمد: الملاحم كتاريخ وثقافة، عالم الفكر، الكويت، مجلد (١٦) ع (١)، ابريل - مايو- يونيو، ١٩٨٥م، ص ١٣.

(٧) - الرباعي،عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري، (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار الكتاني للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط (٢)، ١٩٩٥م، ص ١١٨.

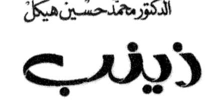
و انظر له: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط (١)، ١٩٨٤م.

(٨) - أبو زيد، أحمد: الملاحم كتاريخ وثقافة،مرجع سابق، ص ١١.

(٩) — محمود سليم حسين درويش، شاعر عربي ذائع الشهرة والصيت، من فلسطين، ولد عام ١٩٤١م، في قرية البروة — عكا، عمل في الصحافة في عدد من الدول العربية، أعماله الشعرية مشهورة، وترجم بعضها لأهم اللغات الحية في العالم. نال جوائز عديدة منها: جائزة درع الثورة الفلسطينية، واللوتس، وابن سينا. ديوانه الأول عام ١٩٦٠م " عصافير بلا أجنحة "، وأول مجموعة لأعماله الكاملة عام ١٩٧٠م، وقد صدر بعدها سلسلة من الدواوين وثلاث مجموعات بطبعات مختلفة لأعماله الكاملة بتحديد سنوات معينة. من عناوين دواوينه ذائعة الصيت: " أوراق الزيتون " ١٩٦٤م، و" عاشق من فلسطين " ١٩٦٦م، و" يوميات جرح فلسطيني " ١٩٦٩م، و" كتابة على ضوء بندقية " ١٩٧٠م، و" جندي يحلم بالزنابق البيضاء " ١٩٧٣م، و" مديح الظل العالي " ١٩٨٢م، و" حصار لمدائح البحر " ١٩٨٦م، و" أرى ما أريد " ١٩٩٠م، و" أحد عشر كوكبا " ١٩٩٣م، وألف في التأملات والنقد " شيء عن الوطن " و" يوميات الحزن العادي ".

- ولمزيد من المعلومات يمكن العودة لموقع محمود درويش على الإنترنت أو مواقع الأدب والنقد المختلفة.

# من جماليات اللغة في الرواية العربية




**في حوار أذيع منذ مدة طويلة مع المرحوم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، قال: إن الكاتب القصصي، والروائي، هما أكثر أدباء هذا العصر تمثيلا لحيوية اللغة العربية وتطورها، فلغة العصر لا تتجلى في شيء منطوق، أو مكتوب، مثلما تتجلى في الرواية، والقصة.**

وهذا الرأي، في الواقع – إذا نحن تأملناهُ – وجدناه في غاية الدقة، والصواب. ومن ينظر في الروايات العربية ابتداءً من زينب لمحمد حسين هيكل التي صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩١٣ وقيل ١٩١٤ حتى أحْدث الروايات صدوراً، يكتشف أن الرِواية ظلت تبتعد شيئاً فشيئاً عن اللغة التقليدية المتمثلة في لغة الأدب القديم من شعر، ونثر مقامي، وتاريخي، وفنيّ، وغيره.

فالقارئ حين ينظر فيما كتبه المويلحي تحت عنوان "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمن"، وهو شيء نشر منجّما في جريدة مصباح الشرق، ثم طبع في كتاب (١٩٠٧) وعدّه بعض الدارسين رواية كأيِّ رواية أخرى، بل رواية حظيت بشرف التقديم على أساس أنها الرواية العربية الأولى، يجدُ في هذا الكتاب لغة مسجوعة، مصطنعة، فيها الكثيرُ من المجاز، والبديع، الذي شاع، وعُرف في الآداب القديمة، نثراً وشعراً. ومع أنّ المويلحي كاد في بعض الفصول يتخلى عن هذا الأسلوب، معبّرا عن الحوادث المذكورة، والمواقف المسْطورة، والأشخاص، بنثر مصقول يخلو من التصنّع، إلا أنّ لغة الكتابة ظلّت في نزعاتها الأسلوبية أقربَ إلى القديم منها إلى الجديد، والمعاصر.

## أول الغيث:

وعلى الرغم من أن الفرق ليس كبيراً بين زمن رواية زينب وصنيع المويلحي، إلا أن هيكل خطا بلغة الرواية خطوة كبيرة تعد بمقياس ذلك الزمن، ومعياره، انقلابا، بل ثورة على لغة النثر السائدة.

فقد أدار هذا الكاتب ظهره لما كان يعدّ في منزلة المقدّس، وهو التزام اللغة الفصيحة أداة للتعبير الأدبي. فوجدناه في هذه الرواية، وفي زمن مبكّر، يجمع بين هذين المستويين من الكلام: أحدهما متداولٌ في الأدب والصحافة، والشعر المنظوم البديع، والآخر متداول في حياة الناس اليومية، وحوارهم الذي به يتخاطبون، ويتفاهمون، وهو بسبب ذلك مُهَمّشٌ يُنسب إلى المستوى الهابط من القول والوضيع، لا إلى الأدب الراقي الرفيع.




والجمْع بين هذين المستويين يقوم على أساس مستمدٌ من الركائز التي يقوم عليها فنّ السرد، والاتجاه باستخدام اللغة نحو المزيد من تحليل الشخوص، ورسم ملامح الوجوه، وإبراز السجايا، والطباع، إلى ذلك الرغبة في تقريب مادة السّرْد المحكيّ – عن طريق اللغة – من الواقع، على أساس أنّ الرواية، في نهاية المطاف، ما هي إلا محاكاة، من حيث أنّ الشخصيات، والحوادث، وجلّ ما يجري الكلام عليه في الرواية، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه، ونتحرك، بما يميزه من حوادث، وشخوص، وأمكنة، وزمان.

ولتوضيح هذا نقفُ عند استخدام الكاتب للغة جريئة بعض الجراءة في رسم

زينب



ملامح حسن أحد أبطال روايته. فعندما شرعت زينب تفكّر في أمره، وأمر تقدمه لها طالبا الزواج، يتساءل الراوي نيابة عنها" ما أجدر حسن في الحقيقة بحبها! أليس هو الفتى الطيب النفس، الجاد في عمله، الممدوح بين إخوانه، المحبوب من كل الناس، لما هو عليه من جمال العشرة، وما يلوح عليه من مخايل الشهامة؟ وأنه بقامته المتوسطة ولون بشرته الشديد السّمرة، وعيونه الحادة الغائرة، لأشبه الناس بشجعان الزمن القديم: عنترة وأبي زيد الهلالي.(١) "

ففي مثل هذا الوصف، الذي يتخذ من التساؤل نسيجا لفظيا له، نقف على تراكيب ينزع فيها الكاتب نحو القديم، وأخرى يتجنب فيها الوقوع في أسره. فذكره عنترة، وأبي زيد الهلالي، كذكره مخايل الشهامة، وجمال العشرة، تعبيراتٌ تعيدنا إلى ما كانت تعجّ به النصوص، والسّرديات العربية من تعابير، لكن المؤلف، في الوقت نفسه، لا يفتأ يستخدم تعبيرات غير مستساغة، ولا مقبولة في النثرِ القديم، كقوله: طيّب النفس، ولونه الشديد السمرة. وليس من عادة اللغة الكلاسيكية الوقوف عند ملامح الأشخاص في الأخبار، والنوادرِ المحكية، لوصفهم من حيث الشكل، والقسمات، والقوام، وشدة السمرة، وحدة العينين، ولا تقف أيضا إزاء وصف الطباع.

وأيا ما كان الأمر، فإنّ هيكلا يمثل جيلَ المراوحة بين لغة ذات طابع قديم حيناً، وأخرى ذات طابع حيوي حديث.

فهو في الحوار يتخلى عن آخر الخيوط التي تشدّه إلى القديم، وتربطه بالماضي. ويقترب اقترابا أكبر من لغة الناس، فيما يتكلمون ويستعملون من كلمات وتراكيب صوتية، وتقاليد، وعادات نطقية تقوم على الحذف، والإضمار، والتحريف. ففي حوار بين خليل – والد حسن – الذي مر ذكره، وصاحبه سلامة، تتفاعل الكلمات والأصوات بالموقف الذي يتطلب الهمس:

" من حق" يا خليل، أنتَ بدّك تجوّز حسن؟

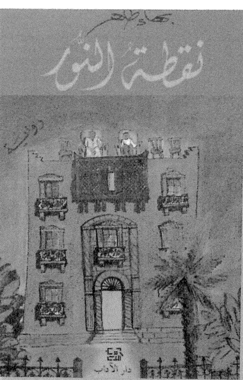
فأجابه خليل بصوت هادىء:

– والله يا سلامة بدّي. لكن مش عارف أجوزه مين. ابني يا خويه ما بحبّش البنات اللي كلهم دوشه. ويعملولهم الصبح غارة والمغرب قتلة. ويا مَعْجَل ما يغضبوا. وأهي حيرة يا سلامة يا خويه.

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون إلى الثقة، والاطمئنان:

– يا الله يا خويه بلا كلام. أنتَ اللي محيّر روحك من غير حيرة. طيّب، ولما مش عاجبينك دول، ما غيرهم كتير. أقول لك على واحدة من اللي فاتوا دول، واحدة ما عليها كلام. زينب. زينب مالها؟ حق، اوعَ تقول حاجة.(٢)"

**تضيق المسافة بين لغة المثقفين، التي وجدت طريقها إلى الرواية، ولغة المهمّشين في المجتمع: من فلاحين، وحرفيّين، وعمال لا يعرفون الكتابة، ولا القراءة.**




ففي هذا الحوار نجدُ المؤلف يبتعد شوطا أكبر عن اللغة المتداولة في الأخبارِ، والحكايات القديمة، متجاوزاً لغة الإذاعة، والجرائد، مستخدماً الكلام الدارج في محاكاة دقيقة منه للأشخاص وهم يتكلمون، ويتخاطبون، متفاعلين بما يصدر عنهم من أقوال، وأصوات. فالإستفهام في أول الحوار تمّ التعبير عنه من غيْر أداة، أو اسم، فكأنّ الكاتب يضمّن الكلام المكتوب النبرة الهابطة التي توحي بالسؤال. وقد جاءت علامة الترقيم لتنبه القارىء الذي يتصفح الرواية على هذه الحقيقة اللغوية الجديدة، وهي أنّ من الممكن تحويل الكلام المكتوب عن طريق النبرة، والنغمة، إلى كلام استفهامي، وفي ذلك ما فيه من توظيف للصوت.

وقد استعمل الكاتب على لسان خليل كلمات مثل أخويه، واللي، ودوشة، وأسلوباً في التعجب " يا مَعْجل ما يغْضبوا" جامعاً بين أسلوب قديم وآخرَ عاميّ. كذلك سلامة استعمل بتأثير من الراوي كلمات مماثلة.

وعلى هذا النحو، أو ذاك، تضيق المسافة بين لغة المثقفين، التي وجدت طريقها إلى الرواية، ولغة المهمّشين في المجتمع: من فلاحين، وحرفيّين، وعمال لا يعرفون الكتابة، ولا القراءة. وبذلك تجتاز الرواية حاجزاً آخر باتجاه التعبير عن الواقع، بعد الخطوة الأولى، وهي اختراع الشخوص، وتأليف الحوادث، التي تصوّر جانباً، أو جوانبَ عدّة من هذا الواقع.

### قواعد اللعبة:

وبتقدّم الزمن، واطراد التأليف، سواءٌ في القصة القصيرة، أم في الرواية، اخترع الكتاب طرائق جديدة في التعبير، تجمع بين اللغة السائدة في الأدب، والأسلوب الخاص بالكاتب. أي الجمع بين البساطة التي تتمثل في اللغة المتداولة، لغة الحديث اليومي، والعمق، عن طريق المزج بين دلالات الكلمات، والتلاعب بمواقع الألفاظ في

التركيب الواحد، ليكسب المعنى ظلالا، وأضواءً من هنا، ومن هناك. فنجيب محفوظ يستخدم اللغة الفصيحة في السّرْد مثلما يستخدمها في الحوار أيضاً، لكنه يقلل من المدى الذي يفرّق بين المُستويَيْن. ففي بداية ونهاية (١٩٤٦) نقف على هذا المقطع السّردي الذي يدور حول حسن وصاحب المقهى علي صبري:

" كان الليل قد تجاوز منتصفه بساعة، أو أكثر. وأخذت قهوة علي صبري تلفظ آخر المترنّحين من روادها. وأطفئتْ الأنوار الخارجية في الدّرْب فساد شبه ظلام. ومضتْ البيوت تغلق أبوابها مفتتحة سهراتها الداخلية التي لا تنتهي قبل الفجر. على حين مر " شرطيّان يهزّان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة. وكانَ حسن قد جلس على كثب من علي صبري - صاحب المقهى - فيّ نهاية القهوة، يعلقان على إيراد الليلة حين قصدهما فلاحٌ يعمل نادلاً ببيت زينب، فحياهما ثم مال على أذن حسن، وهمس مبتسماً:

- بعضهم يريدك.(٣)

ففي السرد السابق نجد محفوظاً يستعمل الاستعارة للدلالة على مغادرة الزبائن للمقهى" تلفظُ آخر المترنّحين من روّادها" والكناية في التعبير عن النشوة التي حظي بها هؤلاء الرواد باختياره كلمة المترنحين. وعندما يحاول تحديد الوضع في الخارج بعبارة: فساد شبه ظلام، فهو يحاول عن طريق الكلمات وضعنا في جوٍّ خاصّ تتخلل ظلمته بعض الأنوار الكهربائية. فعبارة شبه ظلام، وبساعة أو أكثر، والسهرة الداخلية، ويهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة، ثمّ " مال على أذن حسن " ذلك كله من التراكيب اللغوية المحدثة التي يستخدمها القاصّ والروائي على سواء، لتقريب الأفكار، والمعاني، بمحاكاة الفصحى للأداء العاميّ، تركيباً ونحْواً. مما يساعد على اندماج القارىء المتلقي للرواية في أجواء الحوادث، والاعتياد على قواعد اللعبة.

فالرواية، بمعنىً من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أنْ تكون اللغة قادرةً على إثارة المخيّلة لدى المتلقي. فعندما يقول الكاتب على لسان الراوي "شبه ظلام" أو "مال على أذن حسن" أو "يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة"، مثل

**الرواية، بمعنىً من المعاني، لعبة خاضعة لقواعد، وقوانين، وإحدى هذه القواعد ضرورة أنْ تكون اللغة قادرةُ على إثارة المخيّلة لدى المتلقي**

تلك الأقوال تستدعي في خيال المتلقّي، وفقا لقاعدة التخزين والاسترجاع، تلك المواقف التي يعتادها في الواقع. فينهض الذهن بمهمة تركيب المادة.

ونستطيع أن نوضح هذا باقتباس آخر من رواية محفوظ:

" ذهب الشقيقان عصراً إلى شارع طاهر. وقصدا بيتَ البيك. وطلبا مقابلته كما أوصتهما أمّهما. فغاب البوّاب دقائق، ثم جاء ليدعوهما إلى حجْرة الاسْتقبال. ودخلا يسيران في ممْشى الحديقة الوَسَط.. وهما ينظران إلى شتّى الأزهار التي كسَتْ الأرض بألوان بهيجة بدهشة. ثم صعدا إلى السلاملك. ثم إلى بهْو الاستقبال الكبير، واتخذا مجلسهما بارتباك على كثب من الباب، في المْوضع الذيّ اختارته أمّهما قبْل ذلك بعامَيْن.. وجرى بصرُهما سريعاً على البساط الغزير الذي غطى أرْض الحجْرة الواسعة، والمقاعد الكبيرة، الأنيقة، والطنافس، والوسائد، والستائر، التي تنْهضُ على الجدران كالعمالقة، والنّجفة المتدليّة في هالة لألاءة من سقف عال تناثرتْ في جنباته المصابيحُ الكهربائيّةُ. وأشار حسنين إلى النجفة بسذاجة، وقال:

- مثل نجفة سيّدنا الحسين.(٤) "

ففي هذه الشريحة السردية المقتبسة من الرواية نجدُ الكاتب يبثّ إشارات تعيد إلى ذهن القارىء شيئا ممّا سبَق ذكره. فما أن يقع بصرنا على كلمة البيك حتى يتبادر إلى أذهاننا أحمد بيك يسري صديق والد حسين وحسنين، الذي توسَّط لأمّهما قبل عاميْن من الزّيارة للتعجيل في صرف المستحقات الماليّة لعائلة الأب الذي توفي. وعندما يقع بصرنا أيضاً على عبارة كما أوصتهما أمّهما نتذكّر ما سبق في الفصل نفسه من حديث دار بين أفراد الأسرة عندما ضاقتْ بهم السبل، وتضاءلت قيمة المعاش، الذي تتقاضاه، وظفر حسين بالبكالوريا، ويطمع في الحصول على وظيفة تمكنه من مساعدة الأسرة، ومساعدة الأم التي لم تغير معطفها منذ رحيل والده. أما كلمة(السلاملك) التي أصرّ الكاتب على استخدامها ها هنا، فهي كلمة شبه تركية، تعود بنا إلى زمن الباشاوات، في مصر، كلمة مثقلة بالدلالات التاريخية، والاجتماعية، والطبقية، التي تساعد على رسم تصورات حول شخصية أحمد بيك يسري، ومنزلته في المجتمع.

تضاف إلى ذلك كلماتٌ من مثل: الطنافس، البساط، الستائر، الوسائد، النجفة. ففي كل كلمة من تلك الكلمات يجد القارىء فيضا من الإيحاءات، والظلال، التي تنمّي في ذهنه، وخياله، وإدراكه، صورةً عن المستوى الطبقي لصاحب هذه الفيلا، مقابل السذاجة الفجة التي تميز بها حسين، وحسنين الذي راح يشبه (الثريا) المعلقة في سقف البهو، بتلك التي رآها في ضريح الإمام الحسين في القاهرة.

وهنا نلاحظ استخدام محفوظ للغة أنيقة، رفيعة، تمزج بين القديم والحديث، وما بينهما: الطنافس، الوسائد، النجفة، السلاملك، المصابيح الكهربائية، فهي لغة "على الرغم من طابعها الوصفي، سرديّة لكونها تمزج الزمن الماضي في الحاضر، وتكشف عن البعد الاقتصادي لشخصية أحمد بيك، مقابل حسنين، وأخيه، اللذين يعيشان في فقر مدقع. واللافت أن الكاتب وصف الشقيقيْن على لسان الراوي بالارتباك، وهذا ينمّي لدى المتلقي إحساساً ببعد الشقة "بين ما يتمتّع به أحمد بيك من نعيم، وما يشقيان فيه من بؤس. إلى جانب استعادة الماضي بعبارة: حيث المْوضع الذي اختارته أمّهما قبل عامين.

على أننا إذا عدنا لقول الكاتب على لسان حسنين: "مثل نجفة سيدنا الحسين" وجدناه يحاكي بأسلوب الحوار ما يقال في العامية، وإنْ كان القولُ في غاية الفصاحة. وهذه الطرِيقة في تقريب التركيب النحوي والجُمَلي في الفصحى من التركيب العامي شيءٌ عُرف به نجيب محفوظ أولا، ثم تداوله الكتاب بعد ذلك. وهو أحدُ المظاهر الجماليّة التي تختصّ بها

لغة القصة، والرواية. وهو يعدّ تجديدا على المستوى النحوي يحتاج منا إلى كبير عناية للنظر فيه على ضوء القواعد النحوية الشائعة في العربية المعاصرة، وهي من القواعد الدخيلة في نظر النحو التقليدي.

أما العودةُ لعبارة المؤلف على لسان الراوي: " في الموْضع الذي اختارته أمّهما قبل عامين "، فتقف بنا على قول يعيدنا به الراوي إلى ما قبل مائة صفحة على الأقل من الرواية. وهذه إذاً لغة تقوم على توظيف الروابط، والإحالات الزمنية، والمكانية، في النصوص السردية، لغة جديدة قياساً لما كان معروفاً في القصص، والمقامات، ونوادر الإخباريّين، التي حفل بها تراثنا السّرْدي. مما يؤكد – للمرة الثانية – القول بأنّ لغة الرواية صورة صادقة لتجديد أدائنا اللغوي. تجديداً يشمل جوانب الحياة اللغوية كافة، إذ لا يقتصر على خبر نادر، أو شعر منظوم، أو حديث مُستظرَف، أو حكمة مأثورة، أو مقامة، أو مَجْلس، أو سيرة تروى، وإنما هو تجديد يتغلغل في جل تفاصيل الحياة اليومية، معبراً عن أدقّ الأشياء، فها هو ذا كمال عبد الجواد من أبطال الرواية الموسومة بقصر الشوق يتحدث لصاحبه عن اللذة والسعادة ومفهومه لهما:

لسنا متفقين في فهم معنى اللذة، تراها أنت لهواً وعبثاً، وهي عندي الجدّ كلّ الجدّ. هذه النشوة الآسرة هي عندي الحياة وغايتها العليا، وما الخمر إلا بشيرَها. والمثال المحسوس لها. وكما كانت الحدأة مقدّمة لاختراع الطائرة، والسمكة تمهيداً لاختراع الغواصة، كذلك الخمرة ينبغي أن تكون رائدة السعادة. والمسالة تتلخص في هذه الكلمة: كيف نجعل الحياة نشوة دائمة كنشوة الخمْر دون الالتجاء إليها. لنْ نجد الجواب في النضال، والتعمير، والقتال، والسعي ؛ فكل ذلك وسائل لا غايات، فالسعادة لن تتحقّق حتى تفرغ من استغلال الوسائل كلها لنتمكن منْ أنْ نحيا حياة عقلية، وروحية، خالصة،لا يُكدّرها مُكدّر. هذه السعادة التي أعطتنا الخمْر مثالها. كلّ عمل وسيلة إليها، أما هي فليست وسيلة لشيء."(٥)




فحديث الشخصية هنا يتطرق لأمور غاية في التجريد، وقد استطاع محفوظ أن ينقل لنا أفكار بطله الروائي بلغة هي غايةٌ في البساطة، ولو قارنّا ما قاله هنا بأيّ كتاب فلسفي يتحدث فيه المؤلف عن اللذة، أو السعادة، أو الغاية والوسيلة، لوجدنا كلاماً في غاية التعقيد، والبَهْرج اللفظي، وفي الوقت ذاته لا يحقّق ما يريده كاتبه في التعبير عن فكرته هذه، بمثل ما عبر محفوظ عن فكرة البطل كمال عبد الجواد في قصر الشوق. فالكلمات: لهو، عبث، لذة، جد، نشوة، غاية، خمْرة، مثال، سعادة، من الكلمات التي جرت بها ألسنة الناس في حياتهم اليومية مع كونها مفردات تتضمّن مفهومات فلسفية دقيقةً، في هذا المساق، وشديدة الخطر.

وقد مزجها المؤلفُ مزجاً جميلا بأحاسيس البطل (كمال) وجعل منها اعترافاً ينطق به لسانه وفؤاده على السواء، ليقنع به قارئاً من نمط معين، يرى في النضال والقتالَ والسعي ملهاة لإضاعة الوقت، وحرمانِ الذات من الشعور بالنشوة، والسعادة.

وبهذه الطريقة من التعبير القصصي يكون نجيب محفوظ قد اجتاز بلغته إلى ما كان يظن لحين أنّ الرواية لا يحق لها البحث فيه، وهو الفكر الفلسفي. فقد جاء هذا الحوار مثقلا – في الحقيقة – بذلك، دون أنْ يضطر الكاتب للوقوع في المباشرة التي تؤدي إلى تسطيح العمل الفنّي، وإفراغه من الجمال، والتأثير. لذا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ اللغة التي تتضمن مثل هذا العمق الفلسفي لا تخاطب القارىء الباحث عن التسلية، والتشويق، حسْبُ، بل القارىء الباحث أيضاً عن المعنى فيما يقرأ. وعن الأفكار العميقة الدفينة الكامنة وراء السطور، أو المبطنة في حواشي الكلمات والتراكيب.

ولغة الرواية – بلا ريْب – تعتمد على الحذف، والإضمار، والإيماء، بما لا يمكن التصريح به أحيانا، واللجوء بدلا من ذلك إلى التلميح.



**اجتاز محفوظ بلغته إلى ما كان يظن لحين أن الرواية لا يحق لها البحث فيه، وهو الفكر الفلسفي**

### اللغة والتحليل الباطني:

فلنلاحظ اللغة التحليلية الاستبطانية المُواربة في الفقرة الآتية المقتبسة من روايةِ زقاق المدقّ لنجيب محفوظ، ولننْظرْ، بإمعان، إلى ما يكتنف الأداء اللغوي من ثنائية تنزع نحو التلميح تارة، وطوراً نحو التصريح. فحميدة – بطلة الرواية – يتعقبها عباس الحلو، الذي يهيم بها حبا، وكلفاً، وهي لا تقوى على صدّه، ولا تطاوعها النفسُ في ردّه، في الوقت الذي لا يرضيها فيه غزله اللطيف، الذي لا يخلو من وعْدٍ بالزواج:

" كانت تنتظره بلا ريب، لكنها كانت

في حيْرة من أمرها، لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه. ولعلّ كونه الوحيد الذي يصلح لها زوجاً في الزقاق هو الذي جعلها تشفق من صده.. بحزم وفظاظة. فأغضت عن تعرّضه لسبيلها مرّة أخرى. مكتفية بزجر ليّن، وإفلات لطيف، ولو شاءتْ أنْ تصعقهُ لصعقته. وكانتْ على رغم تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى وبين الطموح النّهم الذي يضرمه نزوعها الغريزي إلى القوة، والجموح، والسيطرة، والعراك. حقا كانت تهيج جنوناً إذا ما قرأت في نظرة عيْن معنىً للتحدّي أو الثقة. ولكن لم تبعثْها إلى الرضا هذه النظرة الوديعة الطيبة التي تلوح دائما في عينيْ عباس الحلو. وتولاها شعورٌ بالحيْرة، والقلق، لتردّدها بين الحرص عليه بوصفه الفتى الصالح لها في الزقاق، والنفور منه نفوراً لا ينهض على أسباب، فلا ميلٌ صريح ولا نفورٌ صريح. ولولا إيمانها بالزواج كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت في نبْذه، والقسوة عليه. لذلك أحبّت مجاراته، وسبْر غوره.. (٦)"

فالكاتب المؤلف يراوح بين لغتين، هما: اللغة التي ينطق بها الراوي العليم، واللغة التي تخاطب بها حميدة نفسها، وقد وجدت أنها على مفترق، فإما أن تستجيب لمغازلات عباس الحلو، وإما أنْ تصده. والكلام الذي يقوله الراوي ناقلا خطابها لنفسها في شيء من التصرف يصوّر حالة الصراع الباطني، كاشفا في الوقت نفسه عن بعض الطباع التي تميّز حميدة. فهي طموحٌ، تتطلع للأعالي، متنمّرة، عنيدة. ومع ذلك، إذا لم يكن بالإمكان تحقيق ما تسعى إليه من مطامح، فلا أقل من أنْ تقنع بعباس الحلو. لهذا ما إن عرض عليها الانعطاف باتجاه شارع الأزهر حيث الظلامُ وشيكٌ، والطريق مأمون، حتى استجابتْ.

ويمثل هذه اللغة، التي تسلط الضوء على العالم الداخلي للمرأة، يظفر الكاتب بجماليات تعبيرية يصعب الوصول إليها عن طريق الوصف المباشر، أو الاكتفاء بما يقوله الراوي العليم، بعيداً عن تصوّر ما يضجّ من هواجس في أعماق الفتاة.

وإذا وقفنا عند كلمات منْ مثل يصلح لها، تعرّض لسبيلها مرة أخرى، وجدناها تعيد للأذهان حكاية حميدة من أوّلها، وما كان من عادة عباس الحلو الذي يجلس أمام صالون الحلاقة يدخن الأرجيلة، وعيناه مصوبتان إلى شبّاك منزل حميدة، لعله يبصر شبحها من وراء الستائر. وتعيد إلى الأذهان أيضاً المرة الأولى التي عرّض فيها على حميدة غزله اللطيف، واكتفت بزجْره من غير عنف.

وإشارة المؤلف إلى عيني الحلو الوديعتين، وشعورها بالحيرة، والقلق، تنتقل بنا من السرد، والتعليق، إلى ما وراء السطح. إذ بإمكان القارىء أن يتخيّل توسّل العاشق، وكبرياء حميدة، وما لديها من تمنّع.

## التعدد اللغوي:

والرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعدّدة من اللغات. ومثلما لاحظنا عند قراءتنا لبعض ما في رواية نجيب محفوظ "قصر الشوق" كيف اختلط السرد في الخطاب الفلسفي والفكري، نلاحظ اختلاط السرد الروائي بالخطاب التاريخي، الذي عرفناه في كتب السّيَر، والمغازي، والحوليّات. فأكثر الروايات التاريخية، ومنها روايات أمين معلوف، وعلي أحمد باكثير، ونجيب الكيلاني، ورضوى عاشور، وغيرهم.. تتسم اللغة السردية فيها بالاقتراب من لغة النصّ التاريخي. ونجد هذه الظاهرة أيضا في الروايات التي تعتمد تداخل النصوص والحكايات، كروايات جمال الغيطاني، وربيع جابر، وإميل حبيبي، ومحمد جبريل، ومؤنس الرزاز. ففي رواية الغيطاني" شطح المدينة " نجد الفارق واضحاً بين لغة الأمثلة التي وقفنا عندها فيما تقدم من هذه الدراسة وبين المثال الآتي:

**الرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات**

" يقال أنه في الزمن القديم، الذي لا تسفر ملامحه ولا تبين، قبل أن تكوّن المجتمعات، وتظهر الإمارات، وقبل مجيء القومية الرئيسة في البلاد جاءت عبر هجرة جماعية كبرى من وراء الجبال القصية في الشرق، واستقرت هنا، و يقال إنه قامت مملكة قوية في جزر البحر المحيط النائية، فتعاقب عليها ملوك عديدون ينتمون إلى أسرة واحدة حتى اعتلى أحدهم العرش وكان صغيراً طائشاً ضيق الخلق، وفي عصره رجع الفلاسفة الذين رحلوا إلى المشرق بأمر من والده للاطلاع على الأمور، وإخباره بها، عادوا بمعارف جمة، وأخبار عجيبة، وأسرار كثيرة.(٧) "

يتوقّف القارىء إزاء هذه اللغة السردية ليدهشه ما فيها من تراكيب وتعبيرات قديمة كأنما الكاتب نفسه من الماضي. فيُقالُ، التي تكرّرَتْ مرتين تقوم مقام يُروى، ومقام قيل، اللتين عرفناهما في أسانيد الإخباريّين، وأنْباء الرّواة. وطريقته في وصف الفرعون القديم: صغيراً طائشاً ضيّق الخلق، مثل هذا الوصف يذكرنا بالنعوت التي تزْدحم بها القصص والأخبار والمقامات. ويذكرنا المؤلف أيضا بالسّرْد في " ألف ليلة وليلة" حين يقول وعادوا بمعارف جمة، وأخبار عجيبة، وأسرار كثيرة. فبناء على ذلك، وعلى غيره تتلوّن الرواية ولغتها على وفق الموضوع، أو الشخصية التي تدور حولها، أو الشخوص بكلمة أعمّ، وأكثر شمولاً. وعلى وفْق الاهتمامات التي ينشغل بها المؤلف نفسه، أو تبَعاً لشغفه بلوْن معيّن من ألوان الفن والتعْبير. وفي الرواية الواحدة يمكننا أن نعثر على هذه الألوان متجاورة بانسجام، واتساق، في غير تضارب، ولا تنافر.

فبهاء طاهر في روايتِه " الحب في المنفى" يتخذ من صحفيّ بطلا وراويا ساردا لروايته هذه. وهو مراسل لتلك الصحيفة المصرية التي يعنيها أن تتابع ما يجري في العالم ووقعه على القارىء الأوروبي. لذا فهو يقيم في عاصمة إحدى البلدان، ويطغى على سرده للحوادث الطابع الصحفي، وتحديدا التحقيق، أو التراسل الصحفي، بكلمة أدقّ. يقول شارحاً موقف بريجيت منْ عشيقها، أو من زوجها السابق إلبرت:

" سألتها مرة عنْ إلبرت، فقالت:

إنها لم تعد تتابع أخباره، بعد الطلاق. كان هو الذي هجرها وعاد إلى أفريقيا بعد أن قاطعه كلّ زملائه، وبعد أن تكرر رسوبه في الجامعة، قالت لي بلا اكتراث: سمعت أنه أصبح سفيرا لبلاده في مكان ما.. وربما يكون الآن وزيراً. لا أعرف ولا أريدُ أنْ أعرف. ثم قالت بطريقة توحي بأنها لم تعد تريد متابعة الحديث: العالم أنهى ما بين إلبرت وبيني (٨). "

يلحظ القارىء ها هنا أنه لا فرق بين السؤال والجواب، وأيّ سؤال وأي جواب نقرؤهما في تحقيق صحفي، إلا ما يشيع في لهجة البطلة بريجيت من حزن أو أسف. فنحن نقرأ في أي تحقيق صحفي مثل عبارة سمعت أنه أصبح سفيراً أو أصبح وزيرا ولا أريد أن أعرف. و قد يتحول السرد إلى ما يشبه (التغطية) الإخبارية " عندما رجعت كان الإسرائيليون قد دخلوا المُخيم. قبضوا على كل الأطبّاء والمُمَرّضين. وأخذوا الجرحى من الشباب.. وكانوا يسوقونهم ضرباً. قال لهم الدكتور فرانسيس: اعتقلوا الأطباء والممرضين في المستشفى.. عندي جرحى ومرضى من الأطفال والنساء.. وأحتاج إلى هؤلاء، فقال أحد الجنود:

– أسكتّ أنتَ إرّهابي.(٩) "

وعلى هذا يبدو الكاتب وقد صاغ لغته السردية من واقع شخصيته ومهنته أو شخصية الراوي، فتوافق كلام السارد للحوادث مع ما يكتبه الصحفي: ترتيبا للوقائع، وبيانا للأشخاص الفاعلين، وتحديدا للزمن، وتفريقا بين الحكاية والحوار، وحكما على ما جرى من خلال زاوية الرؤية التي ينظر منها للأحداث.

وإذا كانّ كاتبُ الرواية، أو البطل الذي تدور حوله، ممن يهتمون بالرسم أو بأي شيء آخر من الفنون البصرية، وجدنا اللغة السّردية تنحو هذا المنحى، وتقتفي هذا الأثر. فتبدو المشاهد وكأنها ترّسمّ بالكلمات. والمُعجم الذي يستمدّ منه الكاتبُ، أو الراوي، أو السارد ألفاظه، كأنه معجم الرسامين والفنانين. فهذه رواية منهل السراج " جورة حوا(١٠) " بطلتها ميّ فنانة بالمعنى الاحترافي، لذا نجد كتابة المؤلفة تختلط بلغة الفن:




**اللافت للنظر أنّ الرواية تستوعب – على الرغم من هيمنة أسلوب معيّن على المؤلف – تنوّعاً في الأساليب يبلغ حد التنوع في اللغة.**

" تضع الأحمر هنا لأن المساحة المقابلة تناسب الأحْمر، وتمارس هذه الحركة لأن الأزرق الفاقع يحتاج إلى تعديل.. تنظيم عقلاني في العمل يتطلبُه الفنّ.. قد تسيطر في أحيان قليلة على اللوحات ذات المساحات الصغيرة التي تبدو فيها حيواناتُها ذات الرؤوس المقطوعة(١١). " فهذا مشهد سرّدي تتكرر فيه كلمات مثل: الأحمر، المساحة، التناسب، الأزرق، الفاقع، ولا تفتأ المؤلفة تكرّر مثل هذا الأداء. ففي زيارة ميّ لمنزل صديقتها ريمة يُعْجبها ترتيبُ المطبخ، وما فيه منْ أنيق الأثاث: " توجّهتُ إلى المطبخ، مرتّب، نظيف، وأنيق، دون تمييز.الستائر باللون الأبيض، والأحْمر. وغطاء الطاولة من الكتان الأحمر. والكراسي مصفوفة بانتظام: ثلاثة معاً، وواحدة في الزاوية. كيس الغسيل أبيض مبقّع، بالأحمر، وقد أخفت ريمة بحقيبة ابنتها الحمراء مَسْكته الزرقاء، لأن لونها ليس أبيض ولا أحمر. (١٢) "

فهذا مشهد سرْديّ تصف فيه الكاتبة مكاناً، وهو مشهد تتخلله الألوان، الأبيض، والأحمر، والمبقّع، والأزرق، ولا أبيض ولا أحمر. مما يؤكد أن لغة الرواية تهيمن عليها ظاهرة معينة، وهي مؤشر على ما هو خاص"، إما في الشخصية، أو في الكاتبة ذاتها، أو في الموضوع الذي تتطرّق إليه، وتنحو نحوه.

واللافت للنظر أنّ الرواية تستوعب – على الرغم من هيمنة أسلوب معيّن على المؤلف – تنوّعاً في الأساليب يبلغ حد التنوع في اللغة. فلكل شخصية فيها نهجها الخاص في الكلام والتحدّث. فإنْ كانت مثقفة تكلمت بكلام المثقفين، وإن كانت أدنى ثقافة دلّ كلامها على هذه الرتبة. ففي رواية "مرافىء الوهم" للكاتبة ليلى الأطرش نجد هذا واضحاً وضوح الشمس. فالمصوّر التلفزيوني سيف العدناني يخاطب في أداء غير مسموع – مونولوغ – كفاح أبو غليون بطريقة تنم على مستوى شخصيّته، وثقافته، كاشفة عن بعض الطباع المركوزة في نفسه، وحتى عن موقفه إزاء (شادن) بطلة الرواية:

"على مين يا كفاح أبو غليون؟ ثقيل وشاطر. يا سيدي. لا تريد أن تبدأ ؟ وتعتقد أنك ستغلبني بذكائك؟ في المشمش. سأجرك لتعترف لأنني الأكثر صبراً. صحافي كبير.. وتبيع الناس كلاما !؟ والله سنفتح أوراقك كلها أمامي... وعلى المكشوف (١٣)"

فالكاتبة لا تستخدم العامية الخليجية مثلما فعل محمد حسين هيكل في زينب قبل نحو مئة عام، ولكنها، مع ذلك، أضفت بعبارات من مثل: على مين.. سنفتح أوراقك، وعلى المكشوف، وتبيع الناس كلاماً، وفي المشمش..طابعا

خاصا لسيف العدناني، وطريقته في الكلام والتفكيرالتي تختلف عن طريقة شادن مثلا، أو كفاح، أو سُلاف. وهذا شيءٌ يكاد يوفق إليه الكتاب المتمكنون من صنعة الرواية.

ونستطيع الوقوف على مثال آخر من الرواية، فما علينا إلا أن نطيل النظر فيما يلي من كلام سلاف الذي تخاطب به نفسَها مشيرةً إلى حكايتها المريرة مع جواد: " كثيراً فكرتُ. حاولتُ. وما فتئت تردّني مناطق الظلال القاتمة فيها. بي رغبةُ البوح وعشق الورق. فقط يحيّرني الشكل، فيشلّ قدرة البداية. امتلأت سلال المهملات، وجفّت أقلامي فلم أقتنع. أأكتبُها سيرةً ذاتية أم أحتمي ببطلة أخلقها لأروي حكايتي مع جواد؟(١٤) "

فالمؤلفة في النصّ السابق تقدّمُ ما حقه التأخير (كثيرا) وتلجأ للانزياح، الظلال القاتمة والتركيب الاستعاري (عشق الورق) والإيحاء بالتنويه لمعنىً يدلنا على معنىً آخر (امتلأت السلال بالمُهملات، وجفّت أقلامي) ومثل هذا الأداء اللغوي لا يتوقع صدورُه عن سيف العدناني لما طُبعَ عليه وجُبل من فكاهة وسخرية، وتهكّم يصلُ حدّ القحة.

## الرواية والشعر:

ومفهوم الشعرية في الرواية مختلف بالطبع عن مفهومها في أيّ لونٍ آخر من ألوان الأدب. فنقاد الرواية، وأساطين النظرية السردية، يقصدون بشعرية الرواية ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر، أو مجموعة أخبار تحكى وتروى، إلىَ عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص، واستثارة الحوافز، ووصف المكان، واستخدام الزمن، والمنظور، والراوي... إلخ..

بيد أنّ اللغة في الرواية يجوز أن تتقاطع مع اللغة الشعرية، فيكونُ النصّ، بالإضافة لما ذكرناهُ آنفا من طبيعة الشعريّة الروائية، ذا طبيعة تقتربُ به من الكلام المنظوم، بما يتفتق عنه من لغة ذات تكثيف مجازيّ، واستعاريّ، فضلا عن توخي السلاسل الإيقاعية في السرد، وتوظيف النغمة والنبرة، زائداً القدرة على تضمين الكلام الكثيرَ من الإيحاء، والإيماء الذي تتّصف به لغة الشعر.

وهذا ضربٌ من الأداء اللغوي ينْدر وجوده في غير كتابات المتمكّنين من صنعة الرواية، من هؤلاء الذين أكتفي هنا بالإشارة إليهم، وإلى بعض أعمالهم: حنا مينة، وجمال الغيطاني، وإدوار الخراط، وأحلام مستغانمي في روايتها الأولى ذاكرة جسد، وبعض روايات جبرا إبراهيم جبرا، ولا سيما يوميات سراب عفان. وبعض روايات إلياس خوري، وأشير تحديدا لروايته باب الشمس، وبعض روايات ليلى العثمان.

ففي "صمت الفراشات" نجدُ ليلى العثمان تتخيّر الجنوح نحو الإيماء، والإيحاء، واستخدام المجاز المكثف، بطريقة تختلفُ عن طرائق الأدب القديم شعره ونثره. ويستطيع قارئُ هذه الرواية اختيار أيّ موقع اختيارا عشوائيا ليجد هذا الأداء الشاعري – إذا ساغ التعبير – يوازي الأداء السردي على مستوى اللغة: " تناهى إليّ صوتُ الأذان حنوناً فائضا بالنور والرحمة. تسلل إلى أعماقي. انفرشَ هالات تضيءُ في داخلي، فتشعّ سعادة غريبةً في كياني وروحي. أسرعتُ إلى النافذة، فتحتُ الستارة، وأطلقتُ بصري إلى السماء. كان غبش الفجر كالغلالة الفضية، ثمة نجماتٌ تأخرن عن الرحيل، وجدتني أهمسُ بكل ما أوتيت من احتياج لخالق الأرض والسموات " يا رب ". التمَعَتْ نجمةٌ، كرّرت: يا رب ". ومع نهاية الأذان شعرتُ بأنّ ضفائر النور كلها مُدلاةٌ نحْوي" (١٥).

فالمؤلفة تستخدم صوراً كتلك التي يُعنى بها الشعراء أكثر من الناثرين: فائضا بالنور، انفرش هالات، تضيء داخلي، تشعّ سعادة، غبش الفجر كالغلالة الفضية، نجمات تأخرن عن الرحيل – مع الانتباه إلى تأخرن وليس تأخرت – ضفائر النور مدلاة نحوي.. وحيثما قلب القارىء نظره في الرواية وجد مثل هذه الاستعمالات في غير اقتصاد، ولا شحّ. مما يشعرنا بالمزيد من التوجه الشعري لدى المؤلفة. وقد نجد في روايات أخرى كرواية سحر خليفة " الميراثُ" لغة السَّرْد تقارب لغة الشعر الموزون المقفى، وفي بعْض أعمال نصرالله – شرفة الهذيان مثلا – نجد هذا النّظم الذي يشلّ، في كثير من الأحيان، عفويّة السرد، وتدفقه الحر. فالشعر ضروريّ في الرواية، لكنّ المبالغة فيه قد تضرّ بفنّية السياق الحكائي، وتحيله محض تصنّع، يعيقُ التخييل، ويعرّقل التلقي.

## الخاتمة:

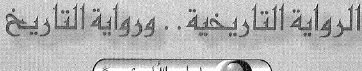
صفوة القول أنّ الرواية العربية منذ مئة عام – تقريباً – تشهد سلسلة من التغييرات على مستوى النسيج اللغوي الذي يُستخدم في سرْد الحكاية، وإدارة الحوار، ووصْف المكان، والأشخاص، والتحليل الاستبطاني للذّوات، ورصْد العلائق بين مكوّنات الرواية، وانتظامها في فضاء النصّ. فجنح الروائيونَ لذلك نحو نبْذ اللغة الكلاسيكيّة التقليديّة، القائمة على البديع من سَجْع وتجْنيس، ومالوا إلى اللغة العفوية، المتداولة، في حياة الناس اليوميّة، لما في تلك اللغة من قدرة على إثارة المُخيّلة.

ولما كانَ الأمرُ كذلك، أصبحتْ اللغة الروائية كالمرآة تنعكسُ فيها ملامحُ الواقع اللغويّ بأطيافه، ومستوياته المتعدّدة. ولا يخلو الأداءُ الروائيُّ منَ الشعْر حيناً، ومن هيمنة النسق التاريخي حينا آخر، ومن الخوْض في تفاصيل الحياة اليوميّة حينا ثالثا، بحيث باتَ النّسق الروائيّ صورةً من صور الغِنى، والثراء، اللغويّيْن.

*كاتب وأكاديمي أردني

## الهوامش:

١. هيكل، محمد حسين: زينب، دار المعارف، مصر، ط ٥، ١٩٩٢ ص ٦٧
٢. المصدر السابق، ص ٨٣
٣. محفوظ، نجيب: بداية ونهاية، مكتبة مصر، ط٤، القاهرة، ١٩٦١ ص ١٦٠
٤. المصدر السابق، ص ١٨٠
٥. محفوظ، نجيب: قصر الشوق، مكتبة مصر، ط١٤،القاهرة، ١٩٨٧ ص٣٦٥
٦. محفوظ، نجيب: زقاق المدق، مكتبة مصر، ط٤، القاهرة، ١٩٦١، ص ٨٨- ٨٩
٧. الغيطاني، جمال: شطح المدينة، دار الهلال، مصر، ط١، ١٩٩٠ ص ٤٦
٨. طاهر، بهاء: الحب في المنفى، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠ ص ١٤٩
٩. المصدر السابق ص ١٦٢
١٠. انظر مجلة عمان، ع ١٤٤ يونيو / حزيران ٢٠٠٧ ص ص ٥٨-٦٦
١١. السراج، منهل: جورة حوا، دار المدى، دمشق، ط أولى، ٢٠٠٥ ص ٤٨ وانظر: الرافد، الشارقة، ع ١١٨، حزيران- يونيو ٢٠٠٧ ص ٤٢
١٢. السابق ص ٣٧-٣٨.
١٣. الأطرش، ليلى: مرافىء الوهم، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ ص ٤٤
١٤. المصدر السابق ص ٧١
١٥. العثمان، ليلى: صمت الفراشات، دار الآداب، بيروت، ط أولى، ٢٠٠٦ ص ٦٢



# الرواية التاريخية.. ورواية التاريخ

ليلى الأطرش *

انقسم الأدباء والنقاد حول الرواية التاريخية منذ ظهورها في القرن السادس عشر، وحق كاتبها في أن يستلهم التاريخ فيمزج الحقيقة بالخيال فيه، أو يكتبه بأسلوب فني ولغة بعيدة عن دقة ورصانة التأريخ، ويركز على الوظيفة السياسية أو الدينية أو الاجتماعية للشخصية التي يختار. وقد ظهرت محاولات أدبية لكتابة رواية تعتمد وقائع تاريخية، ولكن النقد لم يعول على تلك المحاولات في تأريخه لبداية الرواية التاريخية، بل اعتبر مؤسسها الحقيقي والتر سكوت (١٧٧١-١٨٣٢) والذي طبقت شهرته الآفاق.

والواقع أن التأريخ نفسه لم يزدهر كعلم في أوروبا إلا في القرن الثامن عشر رغم تأثر الغرب بنظرية ابن خلدون مؤسس علم التاريخ وفلسفته.

وتباينت النظريات حول دور الرواية التاريخية فاعتبر بلزاك أن الرواية حليف التاريخ لأنها تجعل الشخصية أساسا له، وأصر آخرون على أن الرواية هادم للتاريخ لأن الكاتب يستطيع خداع الناس بإحياء شخصيات هامشية وإقناعهم بأنها عاشت من لحم ودم.

وتبع بلزاك في كتابة الرواية التاريخية أسماء عالمية بارزة، منهم ستاندال في (يوميات إيطالية) وفيكتور هوجو (سيدة باريس- الرجل الضاحك- ثلاثة وتسعين) واميل زولا (الانتكاسة- فتح بلاسانس) وتولستوي (الحرب والسلام) وأناتول فرانس (ظمئت الآلهة).

كما انقسم الجدل حول الذاكرة ودورها في رواية التاريخ، فاعتبرها أصحاب نظرية (البنائية) في السبعينيات من القرن العشرين عماد النص، وأكدت نظرية (الأثر) على أن ما يتحكم في رواية التاريخ هو التجارب الشخصية للسارد. واتفق الطرفان على اعتبار الذاكرة كاميرا أو شريط فيديو يمكن الركون إليه في تسجيل أحداث عاصرتها الذاكرة سواء المهمة أو الهامشية "نظرية الأثر".

ورغم أن الذاكرة كالسينما لا تبحث في الأحداث بل تعكسها، لكنها تتأثر بما يتعرض له صاحبها من ممارسات أو سوء معاملة فتحاول شطبه منها، وبالتالي تتحيز رواية التاريخ حسب المؤثرات عليها، وهي تنشط لتستعيد تفاصيل مسيئة وصادمة لها حين تبدأ الكتابة (نظرية استعادة البناء).

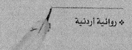
وبينما احترمت الرواية التاريخية التقليدية تسلسل التاريخ، عبث التجريب بترتيب الأحداث وبروز الشخصيات بل وشكك فيها أحيانا، ولهذا لا يجوز اعتبار كاتب الروايات التاريخية مؤرخا مهما استندت محاولاته على وقائع حقيقية، تماما كما لا يستطيع المؤرخ أن يصير أديبا مهما بذل من جهد علمي.

والسؤال ما هو حكم عمل يلهث فيه صاحبه وراء التاريخ ليكتبه بتفكيره وبلغته الراهنة فيولد هجينا لا هو بدقة التاريخ وصرامته، ولا هو خيال وإبداع ونشاط لغة؟

لقد حقق جورجي زيدان في عالمنا العربي شهرة لم يبلغها أحد حين كتب التاريخ العربي في سلسلة روايات الهلال، فظلت مرجعا. واستلهمتها فنون أخرى كالإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح في إنتاجها. ثم توالت أعمال عربية متناثرة في الزمان والمكان، ولعل أمين معلوف هو أبرز هؤلاء من حيث المواظبة والانتشار واعتبار الرواية التاريخية مشوارا إبداعيا.

وينسحب حكم الرواية التاريخية على أنواع الفنون الأخرى، الشعر والسينما والدراما التلفزيونية، فمهما بلغت الأمانة في البحث عن تاريخ الشخصيات التي تقدم، إلا أن خيال المؤلف يظل أوسع.

ولعل الغناء المرتبط بالمراحل السياسية أو شخوصها هو الأكثر تأثرا، فلا يمكن حمل كتاب تاريخ لفهم أغنية أو قصيدة. ولهذا انزوى الغناء الوطني لمرحلة الخمسينيات والستينيات رغم أنها استقطبت جوقة من كبار الفنانين صوتا ولحنا وكلمات، غذت الشعور العام العربي عن مرحلة، ثم حفظت في الأرشيف، بينما بقيت أغاني المشاعر الإنسانية ثابتة في الوجدان.



* روائية أردنية

# العامية في الخطاب السردي الجزائري:
# عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب أنموذجين

د. محمد كريشي *

**إن الكتابة بالعامية في الخطاب السردي أو توظيفها فيه قد يكون لغرض جمالي للوصول إلى واقعية الحدث وصدقه، وقد يكون مراعاة لحال المتكلم أو مناسبة لوضعية المتلقي، والحال هذه فقد توظف العامية لتكون عامل فرقة كما قد توظف لتوحد بين أفراد المجتمع المتنوع في الاستعمال اللغوي؛ لأن كل موحد ما هو في الأساس إلا مجموعة أجزاء، فالتوحد يكون في المتعدد، والمتعدد يكون في التوحد مما يولد جمالا ومتعة فنية.**

من المبدعين من يوظف العامية للحفاظ على تلك الشحنة القوية لحمولة الكلمات العامية أو الاستعمالات الشعبية، والتي يرى أنه لا يمكن أن تؤدى إلا بهذه الصيغة، في حين نجد آخرين يعمدون إلى تفصيح العامية بشرح في الهامش، أو يعزفون عن هذه الاستعمالات العامية بتوظيف لغة وسطى تقع بين الفصيح والعامي، ولكنهل سنكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها مثلما فعل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ؛ لأن هذه المزاوجة تضفي على النص الروائي نوعا من الواقعية والصدق الفني؟!

في رسالة من جميل حمداوي إلى الناقد عبد الحميد عقار يتناول هذه القضية فيقول: "هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية العويصة، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في روايته(الأرض)، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية" ثم يستشهد برأي الدكتور عبد الملك مرتاض الذي يقول: " ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لا نكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/ الأردنية/ المغربية. إذاً، لابد من تفصيح اللغة الحوارية أو سردنة الحوار بلغة شعرية جميلة. ولا يعني أن الكتابة بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى المتكلم الاجتماعي والثقافي. إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاكBalzac وهيجوVictor Hugo وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مما قد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية". وهذا ما عمل به الدكتور مرتاض في رواياته وبالأخص في رواية مرايا متشظية، وهي قناعة نقدية وفنية عند الرجل.

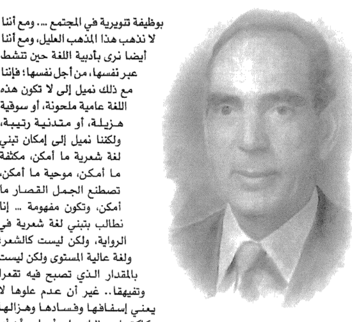
ويرى جميل حمداوي أن" من الأفضل أن نقوم بتفصيح الرواية وجميع الفنون والأجناس الأدبية وخاصة السينما. وذلك لأننا لا نفهم ما يقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون. فكم من مسرحيات هادفة وجادة لا تحقق التواصل بين المغاربة والمشارقة! والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لا بد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لنحقق التواصل بين المرسل والمتلقي، ونرفع من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. وينبغي كذلك أن تكون اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتفجيرها انزياحا وإبداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية." وإن كنت لا أتفق مع هذا الرأي في بعض الجوانب على أن أساس العامية فصيح يجمع أكثر مما يفرق، ثم إن ما كان لا يحقق التواصل بين المغاربة والمشارقة أصبح الآن متداولا لدى الجمهور العربي كالعامية الخليجية والعامية الشامية وهلم جراً، وذلك بفضل الأعمال الدرامية وما تقدمه الفضائيات العربية .

## ١- عبد الملك مرتاض

ارتبط وجود الرواية الجديدة بقدرتها على التعامل مع اللغة تعاملا منتجا، والروائي عبد الملك مرتاض من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة من موقع العالم الذي يمارس التجريب ويتفنن فيه، ولعل القارئ لهذا النص الروائي يلاحظ التدفق اللغوي والزخم من التنويعات اللغوية إلى درجة أن اللغة

تصبح تجريبا في شكل تداعيات لغوية ومتتاليات سردية لا تكاد تنتهي. ويقول عبد الملك مرتاض: " إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالتها وركاكتها...، ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء".

ويتفاوت التجريب اللغوي في النصوص الروائية في الجزائر، فقد عمد بعض الروائيين إلى محاولة تحديد اللغة وتحييدها إلى درجة قد نجد عنتا في تقبل هذه اللغة؛ ذلك أن الروائي يسعى إلى تفريغ اللغة من أبعادها النمطية الدلالية المعروفة ويحاول إعطاءها أبعادا أخرى جديدة، ومن ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسبق. ولكن ألا يؤدي غياب إيديولوجية عن النص إلى ولادة نص ميت؟، ويصبح الحديث عن يتم النص أمرا مرغوبا فيه كما يعرف في الدراسات الحداثية؛ إننا لا نستطيع في الواقع، مهما حاولنا، أن نفرغ النص من إيديولوجيته، وأي نص هو لغة، واللغة هي إيديولوجية وهي نمط تفكير ومستوى من الإحساس والشعور. وأظن أننا إذا أفرغنا النص من محتواه الأيديولوجي ربما ولد النص ميتا، وربما أدى إلى يتمان النص لأن ليس له انتماء وكل خطاب من وجهة نظري الخاصة، وكل نص يحوي إيديولوجية بالمفهوم الفني وليس بالمفهوم المذهبي المتميز، وإنما لكل نص أدبي رؤية فنية خاصة به. وإذا ما عدنا إلى الخطاب الروائي الجديد نجد أن زعماءه، وعلى رأسهم نتالي ساروت وكلود سيمون، يرفضون التعامل مع الواقع، ويرفضون الالتزام بالمفهوم القديم ليطرحوا مفهوما جديدا له، فقد ربطه ألان روب قريي بالأيديولوجية. إن الالتزام يجب أن يكون بالأدب وهو الوعي وهو اللغة ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء، وهذا الكلام يفضي بنا إلى الحديث عن دور القارئ.



مرتاض

إن المتتبع للنص الروائي يلاحظ تدفقا لغويا وزخما من التنويعات اللغوية إلى درجة أن اللغة تصبح تجريبا في شكل تداعيات لغوية ومتتاليات سردية تكاد لا تنتهي..

إن الالتزام في الأدب هو الوعي باللغة، ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء. ويتقاطع مرتاض الروائي مع مرتاض الدارس الذي يقول: " إن اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا إذ هل أن نراعي، ونحن نكتب، مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضا ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهبه النقاد العرب التقليديون والمتمثل في أن الأدب يجب أن ينهض

**الالتزام في الأدب هو الوعي باللغة، ويجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص والبناء**

بوظيفة تنويرية في المجتمع ... ومع أننا لا نذهب هذا المذهب العليل، ومع أننا أيضا نرى بأدبية اللغة حين تنشط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإننا مع ذلك نميل إلى لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة ... إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا.. غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها.. وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء".

إن "صوت الكهف" نص يستعصي بمناعته على القراءة من خلال ذلك الزخم اللغوي المتدفق بسهولة ويسر وعبر تلك السيولة الشعرية حتى أن الصفحات الأولى كانت عبارة عن تداعيات لغوية تشعر القارئ بالمتعة وتولد لديه معرفة وتدفعه إلى حب الاكتشاف والتطلع إلى ما يحمله النص من تنويعات لغوية تقوم على مبدأ التشابه والاختلاف.

إن مما يتميز به عبد الملك مرتاض هو تلك المقدرة على جعل اللغة طيعة مطواعة يشكلها كما يريد، وهي لا تعصي له أمراً لأنه يتعامل معا تعامل العالم العارف بكل خباياها، والمتحسس لمواطن الجمال فيها، والكاشف عن تلك القدرات التعبيرية الكامنة وراء توظيف الألفاظ توظيفا فنيا راقيا، وتتصف هذه اللغة بأنها لغة حضارية غير منفرة.

وتكاد رواية صوت الكهف أن تكون عبارة عن تداعيات لغوية يجد القارئ صعوبة في متابعتها، ويشعره ذلك بالمتعة والجمال وبالانسيابية والسهولة في توارد الألفاظ وتجاورها انطلاقا من مبدأ الاختيار والتوزيع والتأليف. وقد استطاع الروائي مرتاض أن يتخصص في نوع من الكتابة السردية يقوم على السعي نحو التأسيس لخطاب روائي يتعامل مع الرواية بوصفها تجربة

لغوية قبل أي شيء آخر، إنها تجربة في الكتابة وسؤال يبحث عن جواب، وجواب لا يملك سؤالا واحدا. وإذا كان الأمر كذلك ألا يمكن عدّ هذه التجربة إسرافا لغويا أو نوعا من الترف اللغوي القائم على شعرية اللغة العربية، أو استثمارا لتنويعات لغوية تسعى إلى تركيب يتماشى والأثر المرغوب في الوصول إليه عبر تلقي النص ؟ إن هذا الروائي يحاصر المعنى ويحيط به من كل جانب بتلك الثروة اللغوية التي يمتلكها، من خلال تجربته في الكتابة، ويحسن توظيفها توظيفا جماليا حتى أن النص يغطي كل الوظائف التعبيرية واللغوية والجمالية المرغوب فيها .

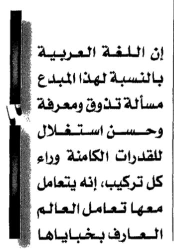
وتتصف هذه البنية بأنها بنية منغلقة لا تمدك بما تريد؛ لأنها تقبل أكثر من قراءة وتخريج، ثم إنها نص متجدد في بنيته وتركيبه ولا يسلمك نفسه بسهولة ويسر، وفي الوقت ذاته يغريك بمستوى من التقرب والتودد حتى تقع في شركه. يقول مرتاض عن علاقة المبدع باللغة: "...بينما اللغة الإبداعية ...قابلة للتغير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها، وبحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، ويحملها طاقات دلالية لم يعدها أحد فيها من ذي قبل ... يمنح ألفاظه دلالات جديدة فإذا هو كأنه يُنشئها لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح .."

إن اللغة العربية بالنسبة لهذا المبدع مسألة تذوق ومعرفة وحسن استغلال للقدرات الكامنة وراء كل تركيب، إنه يتعامل معها تعامل العالم العارف بخباياها؛ فالعربية هي التي تحدد الخصوصية والهوية الحضارية و" من أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر، كريمة المكانة، عالية القيمة: لدى كل الأمة، لأنها هي مضطرب تاريخها وحضارتها، وجراب رقيها وانحطاطها، ومن أجل ذلك كله يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع، أو للغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومرآة خياله، فلا خيال إلا باللغة، ولا جمال إلا باللغة .... فهل بعد كل هذا يمكن أن ندبج كتابة، أو نكتب أدبا، أو نقرأه، خارج اللغة ؟".



السائح

واستفادت هذه البنية من حمولة النص الشعبي الفنية والجمالية لما استطاعت أن توظف الأمثال والحكايات الشعبية وكذا الخرافات كقصة ودعة، وقصة عزة ومعزوزة، مما ولّد حركة تناصية مهمة تجلت مظاهرها في تقاطع بين هذه النصوص المختلفة، كما تخفف الحوار من الفصحى ما أمكن ليسمح لبنية لغوية أخرى من مد النص بطاقة تعبيرية أخرى تغطي مساحة أخرى من إمكانات النص الجمالية،




تم تكسر نمطية السرد وتسمح للقارئ باسترجاع الأنفاس لتتبع الحدث في الرواية.

و من جمالية البنية اللغوية في هذا النص استعمال لغة صوتية استعمالا سيميائيا متميزا حيث استطاعت أن تشحن النص بحمولة فنية أخرى؛ من ذلك ما جاء في الرواية" وصوت الكتلة العجينية يسمع من خارج الدار"طاق.. طاق... طاق..".صمت الليل يحمل الصوت إلى بعيد. بعيد بعيد"، وهو تعبير صوتي يدل على الحدث في مستوى معين قد لا يستطيع تعبير آخر أن يعبر عنه كمثل ما دل عليه هذا المستوى الصوتي، من ذلك أيضا ما جاء في الرواية". لحذائها العالي الكعب وقع موقّع. يحدث صوتا فوق بلاط البهو "طق.. طق.. طق..".". وهو دليل حركة تنقل وعدم ثبات، وعاكس لحالة نفسية قد تدل على كبرياء جاكلين واستعلائها.

ووظفت الرواية حمولة النص الشعبي من خلال مرجعية المؤلف الغنية بكتاباته المتعددة والمتنوعة، فقد أعطى هذا الالتقاء عالية بنت منصور بعدا آخر من الأبعاد التي حملتها داخل هذا النص، فكانت الحافز والمحرك و" ليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة إما لتحققها وتؤكد وجودها، وإما لتعاديها وتدمير قيمتها وأهميتها، وللمرأة في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورته عن دور الرجل، بل إن هناك سيرة شعبية كاملة عقد لواء بطولتها للمرأة، ولعب الرجال فيها أدوار التابعين والمعاونين هي سيرة ذات الهمة ... والمرأة في السيرة الشعبية لعبت أدوارا عديدة وهامة في تكوين البطل، وفي رسم صراعه وفي تحديد نهاية هذا الصراع".

## ب- البنية اللغوية للنص:

كانت البنية اللغوية الرهان الكبير الذي رفعه المؤلف، وأزعم أن النص كان تجربة لغوية في الكتابة؛ فمنذ البداية نجد حرصا على إنتاج نص سردي متميز ينتج متعة جمالية ومعرفة قد

ترضي القارئ كما قد تقلقه أو تزعجه، وقد تهادنه فتدعوه إلى المساهمة في بناء الفراغ، في بناء عالم مرغوب في وجوده. إن رواية "مرايا متشظية" نص يحتفل باللغة وينتصر لها ويرتقي بها إلى آفاق سامية؛ ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة ضبطاً دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل، ويعكس هذا حرصه على أن تؤدي اللغة وظيفتها التبليغية والإبلاغية، ويكاد الوصف يكون من أهم جماليات البنية اللغوية لهذا النص، فقد استثمره المؤلف استثمارا جيدا، وكأنه يريد إعلان الحياد مما جرى ويجري؛ يقول:" الشيخ يتهدّج صوته، تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل وكأنه يهمس ...".

ولعل هذه التقنية الموظفة بعناية واهتمام تشعرنا بتلك الفخامة اللغوية، فقد أسهم الوصف في رسم بنية لغوية تعكس لنا سلطة نصية عبر هذا التصوير الجامع بين الشيخ وأهل الحلقة لسرد أخبار وقعت، أو أنه رسم لها أن تقع، أو تصور المؤلف وقوعها، ثم إن الوصف لم يكن عاديا ولا موظفا توظيفا سمجا، بل إن المؤلف أضاف إليه مسحة خاصة لما زينه بتلك القدرة والتمكن على تطويع اللغة لتخدم الوصف، ومن ثم تنتصر بانتصاره وتفرده وتميزه. كما تزين الوصف بمسحة أسطورية في بعض المواقف، من ذلك ما نصل إليه لما نقترب من عالم " عالية بنت منصور" هذا العالم السحري الأسطوري الذي يصفه السارد بقوله:" يا الله ... يا لروعة هذه الصبية الحسناء الهيفاء الفاتنة الساحرة الآسرة وهي تطوف بك في أرجاء قصر عالية بنت منصور الذي لا يوجد له نظير في القصور، فهو يبدو من قمم الروابي السبع مجرد قصر واحد ولكنه ضخم فخم. وجليل جميل، حتى إذا دخله الداخل ولم يدخله من أبناء البشر قبلك أحد. ولن يدخله بعدك أحد... رأى العجائب التي لا توصف...أنت أول من دخله من البشر..."، ويبدو أن المؤلف وقع تحت سحر هذه الشخصية الأسطورية ، فكأنه وقع مع اللغة في حرب وتحد حتى يطوعها لتكون في خدمة عاليةً بنت منصور التي تتجمع من حولها كل الأبعاد السيميائية للنص.

> **إن رواية "مرايا متشظية " نص يحتفل باللغة وينتصر لها ويرتقي بها إلى آفاق سامية؛ ولهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة ضبطاً دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل**

## السائح الحبيب

وتحقق ذلك على مستوى لغة الوصف كما تحقق في لغة الحوار؛ يقول نص تماسخت واصفا:" أمسكت يدها تقودها خلفك طفلة، وفي الحوش استوقفتك تخلص أصابعها، مبهورة بالليل الملون، مسحورة بأنوار القناديل ذات التراصيع المشعة، حمرة في خضرة في صفرة، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها، ممزوجة بدخان احتراق الجاوي وعود القماري، معروكة بعطر الياسمين، توهج النضارة، توشح السلام في وجوه رجال، صفوفا ثلاثة جلسوا فتراتبوا بتصدرهم صف الجوق بالعمائم التوتية والعبايات التبرية، وعن شمالهم نساء في أعينهن تفتق اللهفة، يجاوز استطلاعهن حدود حواشي المحارم الزاهية بانسياح الخصلات فوق حواجب شهشها المرود كما الجفون كحلا ...:.. هكذا يرسم هذا النص السردي خصوصية من احتفالية مغاربية أنتجت لغة واصفة مميزة.

واحتوى هذا النص على ثلاثة مستويات حوارية جزائرية ومغربية وتونسية. يقول:" . خدمت في صفوف الطاغوت ؟

. أسفل قدميّ بلاطة.

. ماذا تشتغل عند الطاغوت ؟

. أنا بطّال.

. درست في وكر الكفر ؟

. طردوني من الثانوية.

. ستصلك بطاقة الهوية الإسلامية".

إن هذا المقطع الحواري يعكس جانبا من محنة الجزائر، والطاغوت هاهنا هو السلطة الجزائرية.

وينقل النص مستوى آخر من الحوار حيث يقول:"

. مرحبا.

. كيراك؟

. أعتذر.

. ما عليهش.

. جئتنا بالخير.

. أه، نويوة دافية.

. كيف الحال ؟

. شوية شوية.

. شيء فظيع ما يحدث عندكم..

. ديناميا الجنون.

. اعلى من الجنون.

. ما لا يرى أو يسمع عنه أشنع.

. قلوبنا معكم.

. ربي يحفظك.

. تكلمت مع الأخوة في الجمعية.. تشرب قهوة وبعد نروح للفندق.

. ولكن..

. لا تهتم .. الأخوة يتكلفون.

. الواصلي مسلم عليك.

. كيف حاله.

. كحالنا جميعا.. شبه سرية، خوف، تحايل على الموت المبرمج بخنجر أو محشوشة.

. المكاوي هنا ..جاء من مكناس.

شيء جميل. لم نلتقِ منذ وجدة ونحن نقيم في مدينة واحدة.

. وجدة كانت بداية مجهضة.. المثقفون لا يملكون مجالا للتحرك إلا في حدود السياسي.

.كانه قدر. الواصلي حتى على الاتصال بك في حال خروجي.

. صديق. أنا وأنت لم نتعارف بما يكفي في وجدة

صحيح ولكني عرفتك من خلال كتابك الذي مرره لي الواصلي وأنت في السجن. قرأته باهتمام.

. شكرا . خرج جذاذة.

. كذلك حدثني الواصلي.. وحالك الآن؟

. ليس أسوأ. وعدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان ستكون أنت أولى حالة يحصل لي شرف التكفل بها.

. شكرا، يحصل لي أنا الشرف، ولكن أنت أولى بحالك مني.

. أمزح.

. مهما يكن، مؤسسات كثيرة، لكن ما أقل التفاتتها إلى ما يعانيه إنساننا في جسده وضميره وحقه.

. لأن تلك المؤسسات لا تستطيع التأثير في الرأي العالم ولا أن تشكل رقابة على أجهزة القمع".

لعل هذا المقطع من حوار مطول نوعا ما، يكشف عن خصوصية الحوار في الكتابة المغاربية على وجه العموم، وعند السائح الحبيب، وهو حوار اشتغل عليه المبدع، أنتجه وولده، فهو يشبه لغة الشارع المتداولة يوميا بين الناس، ولكنه مختلف عنها، إنه شفاف نقي سلس. وهو متباين عن الحوار في الرواية المشرقية حيث يكون الحوار في الكثير من المدونات السردية مشابها للغة الحوار اليومي في الشارع، فكأن الروائي يأخذ من هذه اللغة ما يناسبه دون أن يشتغل عليه أو أن يمارس عليه فعل التجريب. ومع ذلك قد نشعر بنوع من التدخل والتصرف لخدمة التوجه الفني للنص؛ من ذلك قوله: المثقفون لا يملكون مجالا للتحرك إلا في حدود السياسي، وقد لا ينتبه القارئ إلى نتوء هذه العبارة التي تنقل بصدق مستوى النقاش بين المثقفين المغاربة داخل حدود السياسي الذي هم أحد مكوناته الفاعلة.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهموم، والذات المستقبلة للبطل لما انتقل إلى المغرب، وعندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرصد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري والتونسي.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهموم، والذات المستقبلة للبطل لما انتقل إلى المغرب، وعندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرصد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري والتونسي. يقول:

". ماذا قال لك إمام الزيتونة المعين؟

. أوصاني بشيئين لا يمتكلهما الإيمان والشجاعة.

. أنا أبعدت يده من على رأسي.

. حدثته كيف انفجر الدم من رأسي عمار بطلقة من كابوس فرانكي.

. سألني هل أحفظ الشهادة.

. قلت له: عمري عام واحد وربي ما يحاسبني.

. أحنا قراين.

. عرفت ذاك الذي دخل علينا بعد وكيل الجمهورية ؟

. الباشطر؟

. كنية اقل من مقامه.

. سنصل.

. سألني عن لذة طعم اللحم البشري التي يحسها الحديد فقلت له: رقبتك ياكل منها الموس ولا يشبع. واستجمعت نخامي ولكنه لم يقترب الخبيث.

. رأيت البارحة طيرا يشبه لونه الحديد يأكل من قفاي، وأنا على صدري كأني أسبح وراء أمي التي تناديني غارقة.

. أنا بت أطارد علياء بلباسها البيض في حقل قمح أحمر.

. هل رأيت الملائكة يوما؟...".

هكذا يبدو جليا أن السائح الحبيب يشتغل على حواره ولا يخرجه إلا بحسب الصيغة المرغوب فيها والبنية التي يريد. إنه يمارس التجريب في كل جزء من النص، ونشعر أن الحوار حاصل بين المتحاورين، وفي الوقت ذاته هو تلفيقة من تلفيقات المبدع.

وشّح السائح الحبيب حواراته ببعض الخصوصية اللهجية في رواية "تماسخت"، فلما كان البطل في الجزائر استعمل خصوصية لهجية جزائرية" . أنت كما، صاحبك..هيا، الدوزيام. في غرضك.. أطلقني.. تربحوا.. بعد يدك.. حاسب روحه حكومة."، ولما رحل على المغرب نجد خصوصية لهجية مغربية" . أيوه دبه، آش هذا الشي للي كتعمل؟..... وفي حواراته اعتمد على العامية واللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقربه من الواقع باختياره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فنياً ممارسا فعل التجريب.

إن السائح الحبيب بهذا العمل يؤسس لكتابة تجمع بين المتفرق والمتعدد فشخصية كريم في تماسخت عاشت في الجزائر ثم انتلقت إلى المغرب، ومن ثم إلى تونس فالعودة إلى الجزائر. وبذلك كان النص نصا للجزائر وعنها كُتب، وفيها وفي المغرب وتونس دُوّن، نصاً سردياً اعتمد على الوصف ونقل الأحاسيس والمشاعر بلغة عربية فصيحة مشتركة بين البلدان الثلاث، وفي حواراته اعتمد على العامية واللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقربه من الواقع باختياره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فنياً ممارسا فعل التجريب. وهو بذلك قريب من النتيجة التي توصل إليها الناقد التونسي بوشوشة حيث يقول: " إن أسلوب التعامل مع اللغة يختلف على الرغم من تشابه الأجواء الروائية لهؤلاء الكتاب، فاللغة أكثر رصانة ومتانة عند المشارقة، بينما نجد الكتاب المغاربيين يمارسون نوعا من الصعلكة اللغوية مما يجعل كتاباتهم تحمل الكثير من الشراسة والاستفزاز اللغوي. فالأديب المغاربي له أسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة واختيار الألفاظ وبنية الجملة ."

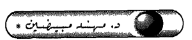
*كاتب من الجزائر

الهوامش

- www arabiancreativity.com/j_ hamdaou ihtm
٢ في نظرية الرواية ١١٩-١٢٠
٣ -جميل حمداوي، اللغة في الخطاب الروائي لعربي
٤ - في نظرية الرواية ١٢٦. سلسلة عالم المعرفة .الكويت
٥ - عبد الملك مرتاض ١٩٩٨ في نظرية الرواية ١٢٥، ١٢٦
٦ - في نظرية الرواية ١٠٩ .
٧ - في نظرية الرواية ١١١.
٨ - م ، ن :٨٧.
٩ - صوت الكهف :٩٦.
١٠ - عالم الأدب الشعبي العجيب ٢٧، ٢٨ .
١١ - مرايا متشظية: ٣ .
١٢ - مرايا متشظية: ١٢٤ .
١٣ - تماسخت... : ٤٤ .
١٤ - م ، ن :٣١ .
١٥ - تماسخت: ٧١ ، ٧٢.
١٦ - تماسخت : ٢٤٧ ، ٢٤٨ .
١٧ - تماسخت:٢٨.
١٨ - مجلة عمان :٩٠ العدد: ٩٤ .




# أبناء القرى والمدن




عند قراءة العلاقة بين الاطراف والمدن نجد أن أبناء القرى ما زالوا بعد يعيشون حياة القرية في المدينة. لهم مواقعهم التي يجتمعون بها. يتذكرون فقرهم وسنين العوز. يستغربون المدهش في ايقاع الحياة. فرحهم مفضوح وصوتهم عال. لكنهم الأقل فسادا أو سقوطا من غيرهم ممن عاشوا حياة مترفة او تعودوا ايقاع المدن أو ولدوا مدنيين.

ليسّ لأبناء القرى في المدن آباء. هم وحدهم من يتقدمون دون وساطة. قد يّردوا واحدا من الذين جاءوا مبكرا إلى المدن وصار أفنديا - او بالتعبير القروي الساري بدّري- لكنهم حالما يستشعرون ثقل حضورهم يغادرونه بلا وداع. لقد جاءوا بوعي حاد وادراك بان الخفة وعدم الإلحاح في انجاز المهام هي من قسمات تلك السيرة الأولى في القرية. التي كان زادها قول الأمهات لابنائهن: "صفوا النية وناموا في البرية" وهذا القول جائز في الريف والبرية. لكنه لا يوافق حياة المدن.

قديما كانت الام تخشى على ابنها الذاهب من القرية إلى المدينة غواية الأخيرة. كأن تتخيل المدن كأنها غول يأكل الابناء ويخطفهم من آبائهم وأمهاتهم وريفهم. بالمقابل كانت لذة المدن عند ابناء القرى عابرة وسريعة اشبه بغزوة غير مخطط لها. كأن المدن حاشية متن لا مجال فيها للتوسع. وبرغم ان ابناء الريف والقرى هم من قادوا الناس في الاحداث العامة إلا أن أهل المدن - بكسر الدال- نظروا إلى القرويين بأنهم بددوا أحلامهم بالتمدن.

حدث ذلك في دمشق يوم قاد العلماء من الأصول الريفية موجات الاحتجاج والرفض على الاستبداد العثماني في القرن الثامن عشر. كان ابناء الريف هم الاكثر عرضة للصدام مع سلطة المدينة او من يمثلها. فيما كان ابناء المدن شهود نيابة مع السلطة. حصل هذا مع يحيى الكركي في دمشق سنة ١٦٤٠م.

في القاهرة أيضا مثل ابناء الريف العنصر الاهم في جهاز العلماء. كان اولئك هم المتصدرين للرفض والتحدي. حدثت مواجهتهم الاولى مع نابليون. ثم مع محمد علي باشا. ثم الآن. حيث ما زال أنبه الطلبة والمعيدين في جهاز الجامعات المصرية من ابناء الريف. وكان رموز الحركات الاسلامية وحتى اليوم ريفيين في الغالب وحتى الثورات كان قادتها من الريف.

في عمان يتكرر المشهد. فأبناء الريف هم العاملون في قطاع الخدمات وجلهم شكلوا جهاز الدولة. فإذا منهم الكتاب وأرباب الوظائف الديوانية والعسكر لبعضهم دخول عالية لكنها استثنائية. غير أن الغالب منهم ذوو دخول متدنية. لذا تفضحهم جيوبهم اذا امتلأت. فيما الآخرون تجار مدخرون.

تمسك الريفيون وأبناء القرى بطيبتهم وسجايا القرى. وبرغم إدراكهم لعمق المسافة بين نخبة ذات اصول مدينية من دمشق وحلب ونابلس والقدس وهي موجودة اليوم في عمان. فإنهم كابناء ريف يظنون أنهم يملكون ما هو غير موجود عن الآخرين.

لا يقنع ابناء القرى باسلوب الصفقات؛ وهم دوما متوجسون من كل شيء فيه معنى أو مفردة مالية. إقبالهم مثلا على الاسهم نادر او محدود. وتمسكهم في العمل بجهاز الدولة لا حدود له. ليقينهم بان الدولة هي الحصن الاخير. قدرتهم على تسويق نفسهم وتقديم ذاتهم عالية لا تنقصها الجرأة. لكنهم محملون بزهد وتعفف كبيرين.

خانتهم المدن وما خانتهم القرى. حبهم الاول في القرية. وحبهم المتمرد. أو ربما العابر في المدن. استودع أبناء الريف عند آبائهم نظرة شوق وحب وربما حسرة مؤجلة. لأنهم منذ أن وصلوا المدينة لأول مرة ما زالوا يؤمنون بقول الامهات :"صفُّوا النيّة ".

"الخط" هو مكان الانتظار والمغادرة. هو مكان السيارة القادمة لتقلنا إلى المدينة. وهو مكان الشوف. أو المرقاب الذي منه غادرنا قرانا ولم نعد. وَدّعونا من حافة الخط. لكننا لا ندري أن ظلت لنا بعض الأشياء في القرى. أو بقيت القرى فينا حالة اغتراب في عالم المدينة العجيب.

لا ادري أن كانت وصايا أبي مستمرة أو إذا ما أنجزت أمانيه. لكني مدرك أن أمهاتنا في القرى في جيوبهن نوى من تمر يلقين بها على القادم إليهن ولو كان الحجاج وما زلن يخبزن القديد ؟؟

ختاماً. تظل قصة يا أيها الكرز المنسي لزكريا تامر ممكنة لإحداث مقاربة على هذه الافكار.

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

# رواية نرويجية تتحدث عنها أوروبا وأمريكا

إعداد وترجمة: حسين عيد *

**نشر الكاتب النرويجي بير بيترسون رواية "خروج لسرقة الجياد" عام ٢٠٠٣، فنالت أرقى جائزتين في النرويج، وهما: جائزة نقاد الأدب في النرويج، وجائزة أفضل كتاب لذلك العام. ثم صدرت ترجمتها إلى اللغة الانجليزية عام ٢٠٠٥، فنالت جائزة الاندبندانت لأفضل رواية أجنبية عام ٢٠٠٦، ثم توجّت عام ٢٠٠٧ بالفوز بجائزة "امباك- دبلن"، التي أعلنت نتيجتها في منتصف يونيو ٢٠٠٧، وتعتبر أكبر جائزة عالمية تمنح لعمل واحد (قيمتها مائة ألف جنيه إسترليني).**

علما بأن بير بيترسون قد بدأ مسيرته الأدبية بنشر مجموعة قصصية عام ١٩٨٧، ثم نشر خلال السنوات التالية خمس روايات، لعل أهمها: "إلى سيبيريا" (١٩٩٦)، "في سهرة الموت" (٢٠٠٠)، و"خروج لسرقة الجياد" (٢٠٠٣).

## رواية "خروج لسرقة الجياد":

تعتبر رواية "خروج لسرقة الجياد" قصة بديعة، استطاع بير بيترسون أن يقدمها بأسلوب قصّ سلس فريد، وهي تدور حول تروند ساندر، الذي يعمل حرفيا في أوسلو، ويبلغ من العمر السابعة والستين، يرتحل مع كلبه دون أن يبلغ أحداً من أفراد أسرته، إلى كوخ بدائي في غابات التندرا، ذلك السهل الأجرد في المنطقة القطبية على الحافة الشرقية للنرويج، وذلك بعد أن فقد مؤخرا زوجته وأخته، حيث يقضي يومه كله في الإنصات إلى هيئة الإذاعة البريطانية، وهو يأمل أن تشفي عزلته ما يعانيه من آلام بعيدا عن البشر، هاربا من ماضيه!



لكن البشر لا يستطيعون الإفلات من ماضيهم، إذ يفاجأ تروند بلقاء جاره الوحيد "لارس"، الذي يبدو وجهه مألوفا له. وسرعان ما يتذكر أنّه كان لأمه أخوان (توأمان) أطلق رجال الجستابو النار عليهما منذ أكثر من خمسين عاما، فقتل أحدهما، ونجا الثاني "لارس". وسرعان ما يتذكر أخوه الأكبر جون، الذي كان صديق طفولته الوحيد، وهو ما يجعله يستعيد ذكرى بعيدة من صيف عام ١٩٤٨،

حين اقترح عليه جون أن يخرجا لسرقة الجياد من الغابة، (ومن هذه الواقعة استمدت الرواية عنوانها)، وينجح جون في اصطياد جواد والقبض عليه، بينما يفشل تروند في الإمساك بعنان جواد آخر وتجرح يداه وأجزاء من جسمه، ويساعده جون على العودة، لكنه ينغمس أثناء الطريق في تدمير عش طائر بريء وإلقاء بيضه على جذوع الأشجار، فتكون تجربة شديدة المرارة بالنسبة لتروند!

ومن ناحية أخرى، كانت تلك فرصة مناسبة لاستعادة علاقته مع أبيه، وإعادة تفحصّها من جديد. كان أبوه رسولا للمقاومة أثناء احتلال النازي للنرويج، بدأ أولا بنقل مستندات ثم كائنات بشرية، وكانت هناك أوجه شك كثيرة تحيط بهذه العلاقة!

وفي النهاية تزوره ابنته، التي بحثت عنه طويلا حتى اكتشفت مخبأه، فتطلب منه أن يركّب تليفون في كوخه، حتى يصبح الاتصال به ميسرا!

## حوار مع الكاتب:

فيما يلي نص حوار مع الكاتب بير بيترسون حول الكتابة والطبيعة، وماذا يشكله هو وشخصياته، أجراه معه جوي ستوك، ونشر بمجلة "وايلد ريفر ريفيو" – عدد يوليو ٢٠٠٧، وذلك أثناء مشاركته في "مهرجان مركز القلم الأمريكي للأصوات العالمية" السنوي الثالث:

"لقد تقت كل حياتي أن أكون وحيدا في مكان مثل هذا، حيث يمضي كل شيء على ما يرام، وهو غالبا ما يحدث. يمكنني أن أقول الكثير. وذلك غالبا ما جرى. لقد كنت محظوظا. لكن حتى ذلك الحين، فإنني لو كنت للمثال في منتصف عناق وفتاة تهمس في أذنيّ بكلمات طالما أردت سماعها، فإنني سرعان ما أشعر فجأة بالتوق إلى أن أكون في مكان، لا يوجد فيه سوى صمت فقط"

بير بيترسون – رواية "خروج لسرقة الجياد"

بالنسبة لشخص لم يسبق له أبدا زيارة اسكندنافيا، سيكون من السهل تخيّل أراضي مزروعة وحقل وبحر، حيث أشجار صنوبر في غابة كثيفة العمق، ضيقة المنافذ التي تقود إلى عدد لا يحصى من البحيرات، وحيث يجري التاريخ بحذر.

يمكننا أن نركن إلى الاعتقاد بأن كل هذا صحيح، وسنكون على صواب جزئيا. حتى نقرأ عمل الكاتب النرويجي بير بيترسون.

حصل بير بيترسون عام ٢٠٠٦ على جائزة "اندبندانت لندن" للرواية الأجنبية عن رواية "خروج لسرقة الجياد". كما فاز بجائزة المجلس الأدبي النرويجي عن رواية "إلى سيبيريا"، وجائزة نقاد النرويج الأدبية، وفي عام ٢٠٠٧، حصل على جائزة "امباك دبلن الأدبية" مانحا مادة للصمت، ومبدعا شخصيات تكشف تاريخا شخصيا داخل سياق أوسع من الاقتصاد وعالم السياسة.

"إذا أخذت ذلك بعين الاعتبار" يقول

بيترسون "فان ما تقوله سيكون له أهمية أقل في حياتك مقارنة بما تعتقده. إنّ الكلمات التي تقولها هي أيضا تفوق معتقداتك عددا"

تصبح الكلمات في يد بيترسون رقيقة، نثرا فائق الجمال، نافثة سحرا على القارئ، تغويه بالغابة، بالصمت، حتى تسمع أصوات شخصياته واضحة.

يجلس "تروند"، الشخصية الرئيسية في رواية "خروج لسرقة الجياد" إلى منضدته في كوخه بالغابات منصتا إلى الأخبار، وهو يفكر "ربّما هناك خطأ ما في الأخبار، في طريقة تقريرها، ربّما هناك الكثير منها. إنّ ميزة هيئة الإذاعة البريطانية للخدمة العالمية.. هي أن كل شيء يبدو أجنبيا، ولا يقال أي شيء أبدا عن النرويج، وأنني أستطيع أن أحصل على آخر أخبار بلدان مثل جامايكا، باكستان، وسري لانكا، في رياضة مثل الكريكيت، تلك اللعبة التي لم أمارسها أبدا"

وعندما تواجه فتاة دانمركية في رواية "إلي سيبيريا" في أعقاب سهرة انتحار جدها والاحتلال النازي – أحلام جمال التندرا الهادئ بوصفه مكانا للجوء، فان بيترسون يسمح لقصتها أن تظهر للعيان كما لو أنها تحدث في حدود الزمن الفعلي.

**• متى علمت أنك سوف تصبح كاتبا؟**

بيترسون: عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري. لكنني لم أكن أعرف أنني سأصبح كاتبا. كنت فقط أقرأ كتبا حتى ذلك الحين، أكواما منها، من كلّ الأنواع.

وكنت أقرأ طوال الوقت، دون أن أفكر أبدا في كونها شيئا شديد الأهمية، أو عمّا كانه الكاتب فعلا.

لكن بعد ذلك حين قرأت قصص همنجواي الأولى، أدركت أنّ الكاتب فعل شيئا خاصا جعلني أشعر بالشكل الذي شعرت به حين قرأت الكتاب.

لقد اكتشفت الأسلوب. للمرّة الأولى، كان هناك فرق في الجودة بين الكتب التي قرأتها. وفجأة أردت بيأس أن أصبح كاتبا. أردت أن أفعل ما فعله الكتّاب الجيدون، وعرفت أنني إذا لم أنجح فقد أصبح شخصا تعيسا.

حتى ذلك الحين، عملت بدوام جزئي، وكنت تعيسا لمدة سبعة عشر عاما، لأنّ أول كتاب نشر لي عندما كنت في الخامسة والثلاثين.

**• لقد عملت كبائع كتب قبل أن تبيع كتابك الأول. ماذا تعلمت عن الكتابة والنشر خلال تلك السنوات؟**

بيترسون: لم أتعلم كثيرا خلال سنواتي الأثنتي عشرة التي عملت فيها كبائع كتب، حول النشر على حدة، عدا أنه عمل تجاري ينطوي على مخاطر. يشتري ويبيع الناشرون لبعضهم بعضا باستمرار. كنت رئيس قسم الاستيراد، خاصة من الناشرين الانجليز والأمريكيين، وفي كل مرّة كان لدي فيها رسالة قادمة، كنت أعرف أنها ربّما لا تكون نفس الرسالة التي جاءت في المرّة الأخيرة، كما أنها لم تكن تمثل تماما نفس المكوّنات، لأن المكوّنات كانت تتزايد في كل مرة.

فيما يتعلق بالكتاب، فان للأمر جانبين، فمن ناحية أرجأ كوني بائع كتب فرصة ظهوري بصفتي كاتبا. كنت مرعوبا من كل نوعية الأدب الذي كتب، خاصة في الولايات المتحدة في ذلك الوقت. كان ذلك في الثمانينات، وقد أخافني ذلك قليلا فعلا.

لكن يمكنني أن أقول أيضا أنها كانت مصدر الهام كبير. كنت أقرأ رايموند كارفر، ريشارد فورد، توبياس وولف، جريس بيلي، وبشكل خاص جاين آن فيليبس. كان لها صوت مميز.

وقد قرأت كتابا مثل بول بوولز ومحميته المغربية. وقرأت الأعمال الكلاسيكية. وكنت أصرّ على عدم التوصية بكتاب ما، ما لم أقرأه بنفسي. لقد استنفد ذلك كثيرا من القراءة.

**• تعتبر الطبيعة في عملك مشخصة تماما مثل إبداعاتك البشرية. نظرا لتجذّر الجغرافيا في النرويج، كيف ترى علاقتك مع الطبيعة؟**

**بيترسون:** انه أمر صحيح أنّ المناظر الطبيعية شديدة الأهمية في كثير من كتبي. ويرجع ذلك، بطبيعة الحال، إلى أهميتها الشديدة بالنسبة لي. وقد كانت دائما كذلك.

حين كنت طفلا، كان أبي يأخذنا أنا وأخوتي كل يوم أحد إلى الغابات. أحيانا كرهنا ذلك، طبعا. لكنني تعلمت أن أحبّ ذلك في نهاية المطاف. أصبحنا مراقبين عظماء لتغيّر الفصول. عليك أن تدرك أنّ كل مدينة صغيرة أو كبيرة في النرويج تحيط بها الغابات، أو الجبال، أو البحر. ليس هناك مهرب من الطبيعة.

لذلك عندما ظنّ بعض مراجعي الروايات أنني أستخدم الغابة أو البحر (كما في رواية "إلي سيبيريا") كرمزين، فانّ الأمر لم يكن كذلك. لقد كانا هناك ببساطة. لم أستخدم رمزا أبدا بوعي خلال حياتي. ما لا أريد فعلا أن أفعله حقا حين أكتب، هو ما فعله الرومانسيون لبثّ روح الإنسان في الطبيعة. كما تعرف، من أن السماء تبكي وما شابه ذلك من تعبيرات. أعتقد أنّ هناك طريقا آخر حولنا. تتسرب الطبيعة إلينا، مغيّرة الأسلوب الذي ندرك به الحياة. يحاول الجنس البشري أن يتفادى هذا، بالطبع، من خلال تدمير الطبيعة.

**• أبدعت شخصيات تشارك في الحياة اليومية، لكنها ظلت وحيدة بشكل كبير. لقد فقدت أمك، وأبوك، وأخوك، وبنت اخت لكم في حادث باخرة في عام ١٩٩٠. وكنت قبل ذلك الحادث، قد أسست نفسك فعلا ككاتب. كيف شكّلت تلك الخسارة عملكم منذ ذلك الحين؟**

**بيترسون:** حسنا، إنّ الحياة اليومية تعني العمل. ويبدو لي أن العمل قد انطفأ تقريبا في الروايات الحديثة، كما لو إنّ جدارا قد انهار من منزل الأدب. جدارا ينبغي أن يعكس جميع أجزاء التجربة الإنسانية.

يعتبر العمل، بطبيعة الحال، مهماً لنا جميعا – جيدا كان أو سيئا – وبالتالي ينبغي أن يؤدي دورا في الأدب. بالأصالة عن نفسي، فإنني أحبّ الأعمال اليدوية، وأحبّ أن أكتب عنها، على الرغم من أن بعضا منها ينتمي إلى أسلوب حياة من الماضي.

أعرف كيف أكون وحيدا، لكنني لن أسميها دائما وحدة، إنّ العزلة كلمة حسنة أحيانا. أعتقد أن الكلام قد بولغ فيه قليلا في الكتب.

إنّ ما حدث عام ١٩٩٠، كان من الضخامة بمكان حتى أنّه من الصعب قليلا أن أشرح أو أقيس تأثيره على حياتي ككاتب. لقد كتبت كتابين قبل ذلك، وكان الموت حاضرا في كل منهما، غالبا لأنّ وجود الموت كان يزعجني فعلا كفتي، معرفة أن كل فرد أحببته سيموت يوما.

وبعد ذلك، عندما يموتون فعلا قبل الأوان، يكون ذلك إطاحة للعقل. لا أعتقد أنني كتبت أيّا من كتبي بعد عام ١٩٩٠ متجاهلا تلك الأشياء التي حدثت. كان من الممكن أن تكون كتبا مختلفة، أخف، ربّما. أنا في الحقيقة، لا أدري.

**• أين وكيف تكتب؟**



**بيترسون:** إنني أكتب في كل مكان: إلى جوار فراشي، على مائدة المطبخ، وفي غرفة المعيشة مع أطفالي وهم يزحفون حول ساقيّ.

أعمل الآن في كوخ يبعد مائة متر عن بيتي. أعيش في الغابة، ولدي فضاء لم يكن متاحا لي من قبل.

عادة ما أجلس إلى حاسوبي (ماكنتوش، دائما) وأبدأ بفكرة حول شيء ما، بضع جمل أشعر أنها نوع من مادة ما. لا أخطط أبدا لأي شيء، لا أضع أبدا حبكة لكتبي. في الحقيقة، أنا لا أعرف كيف أفعل ذلك. أكتب عندما أستطيع، آملا في الأفضل، محاولا أن آخذ الأمور كما تأتي.

**• يحمل عنوان كتابكم الأخير "خروج لسرقة الجياد" معني مزدوجا، تتكشف اهميته كقصة تتجلي للعيان. كيف دغمت احتلال النازي للنرويج في حبكة الرواية؟**

**بيترسون:** حسنا، كما قلت، فإنني لا أخطط، لكن بزغ المعنى المزدوج حين احتجت إليه. هذا أمر مخيب لآمال بعض القرّاء، كما أعرف. لكنه يظهر قوة الفن، بالنسبة لي. انه أشبه بعملة نحت تمثال من بعض المواد. ينبغي عليك أن تتعامل مع نوعية المادة، دون أن تجبرها على شكل لن تستجيب له بأيّ حال. سيبدو ذلك مريكا فقط.



كان مطلع الكتاب، في الجزء الخاص بعام ١٩٤٨، بعد ثلاث سنوات فقط من ترك الألمان للنرويج. لابد أنه شيء يرجع إلى الحرب. ومن ثم فكرت، اللعنة، على أن أكتب شيئا ما عن الحرب. وكما ترى، فإنني أكره البحث.

حسنا، فكرت، تقبل الأمر ببساطة، لأنّ شيئا سيتحول في نهاية المطاف. وقد حدث.

إذا كنت من أبناء جيلي، فلا بد أن تكون قد سمعت على مدار غالبية حياتك، عن الاحتلال الألماني.

**× ذهب "تروند" الشخصية الرئيسية في رواية "خروج لسرقة الجياد"، وهو في السابعة والستين من عمره، إلى الغابة في محاولة لتنظيم قصة حياته من جديد. وكي يعيد تنظيم تلك القصة، كان عليه أن يقوم بذلك في سياق قصة والده. كان تصويرك لعلاقة الأب والابن مؤثرا ومقنعا. إلى ماذا كنت تهدف من انجاز إبداع تلك العلاقة؟**

**بيترسون:** لا أعتقد حقا أن تروند يريد تنظيم حياته من جديد. بل أعتقد أنه يريد الابتعاد عنها كلية، وأن يعيش فقط بأسلوب بوذي بشكل ما، بأداء طقوس تهدف إلى انقضاء الزمن. لكن بعد ذلك، حين قابل جاره الجديد، لم يستطع تفادي ذلك، لأن انفجارا من الماضي ضربه.

في كتابي السابق "في سهرة الموت"، كانت هناك علاقة أب - ابن مليئة بسوء فهم، وخجل، يصل إلى سوء فهم عام، على الأقل من ناحية الابن. وبعد ذلك، في الكتاب الجديد، أردت أن أكون واضحا من الصفحة الأولى في أن الأب والابن يحبّ كل منهما الآخر، كان ذلك واضحا لنا، وواضحا لهما أيضا. وعندما انتهى الكتاب، ظلت تلك العلاقة كما هي.

لم أكن أعرف في ذلك الوقت، كيف سيتطور الكتاب. وبالطبع لم أكن أعرف أيضا ما هو نوع الثمن الذي سيدفع للحفاظ على هذا النوع من الحبّ.

**• لم يمنح الأب اسما قط**

**بيترسون:** إنني أفعل ذلك كثيرا. لم يكن لبطلة روايتي "إلى سيبيريا" اسم. تقاوم بعض الشخصيات فقط من أجل أن يكون لها أسماء. إنّها ما هي عليه، وليس ما يطلق عليها. والد تروند هو الأب. رغم أنه رجل كامل، ربّما كان رجلا رائعا بالنسبة لكثيرين آخرين. أنه هنا ببساطة وفق مقدرات أب، ليس "فرانك"، أو "جون"، أو مهما يكن.

**• أنت تصوّر مجموعتين من التوائم. إحداهما هما ابنا حبيبة الوالد. والأخرى هما اخوا أم تروند. وفي كل مجموعة يموت أخ. هل يمكنك الحديث عن هاتين العلاقتين؟**

**بيترسون:** لا أستطيع ذلك حقا. لكن من ناحية فان تلكما المجموعتين كانت هناك لجعل الكتاب متماثلا. وقد كنت ممتنا جدا في بداية حياتي لعدم كوني توأما، لأني عرفت أن واحدا منّا كان عليه أن يموت، وربّما سأكون أنا. كان ذلك اعتقادا راسخا. لا أعرف من أين حصلت عليه.

**• لم تظهر أم تروند كشخصية حتى النهاية الأخيرة من الكتاب. مع أنها اقوى بكثير ممّا قد يتصور المرء. لماذا انتظرت حتى النهاية لتقدمها؟**

**بيترسون:** انه لم يكن كتابها، وقد عنيت ذلك.

لكن بعد ذلك، عندما كنت أوشك على الانتهاء أدركت أنها هي أيضا، بطبيعة الحال، قد تمّت خيانتها بشكل سيء وغير متوقع. فكّرت أنه ليس من الإنصاف ألاّ أسمح بأن يكون لها خمس عشرة دقيقة خاصة بها. ولم أكن أعني أن يكون ذلك عن طريق "آندي وارهول". قصدت فقط أن تكون هناك، كي تصنع فرقا، وأن تكون شخصا. وقد فعلت على ما أعتقد.

**• لقد فزت بعديد من الجوائز لأعمالكم. فازت رواية "خروج لسرقة الجياد" عام ٢٠٠٦ بجائزة الاندابندانت الانجليزية للرواية الأجنبية، والتي أكسبتك جمهورا أوسع. وقد أصبحت مؤخرا تسافر عبر العالم. كيف أثر ذلك على جدول كتابتكم؟**

**بيترسون:** لقد كان ذلك مضرّا جدا، أقول لكم الحقيقة! كان من الصعب على الاستحواذ عي أي فترة من الزمن. إنّ عذري الوحيد، هو أنني لم أكن أعرف أن ذلك سيصل إلى هذا المدى، حين بدأت الموافقة على عدد كبير من الطلبات. بالطبع، كان ذلك تشريفا، كما كان هناك الكثير من المرح أيضا.

**• لقد وصلت كتابتكم إلى الجمهور المتحدث بالانجليزية عبر ترجمات "آن بورن". ما هي العملية التي استخدمتموها لتوصيل عملكم إلى اللغة الانجليزية؟**

**بيترسون:** حسنا، لقد بدأت آن بمسودة أولى من الكتاب. ثم استخدمت منجلي عليها، لأنني على الرغم من أنني لم أقم بترجمتها بنفسي، فقد كان لي رأي واضح حول كيفية ألاّ يكون لها صوت في اللغة الانجليزية.

ثم استمرّ الأمر مع المحرر والناشر كريستوفر كاكلهوس (وكان الأفضل هناك)، الذي حاول تقديم بعض الهدوء. كانت آن كريمة جدا معي، حين تركت لي مدخلا كاملا للعمل. لكنني أعرف أن ذلك لا يمتلكه كل المترجمين.

**• ماذا تكتب الآن؟**

**بيترسون:** حسنا، ربّما يكون السؤال الصحيح: ماذا تحاول أن تكتب الآن؟ إنّ ما حدث مع رواية "خروج لسرقة الجياد" وحولها، أخذني بالمفاجأة تماما، وألقي بي بشكل متكرر بعيدا عن مخطوطي الجديد.

كنت بالكاد، في العام الماضي، قادرا على كتابة أي شيء على الإطلاق. لقد استسلمت فقط. أنا لا أجيد رسم خط من حولي. لكنني أكتب رواية جديدة، وقد قطعت فيها أكثر من نصف الطريق، كما أعتقد. إنّها تدور حول علاقة أبن وأم.

ليست علاقة أبناء وآباء هي فقط ثيمتي الوحيدة، كما تعلم. وقد رجعت إلى بطلي "ارفيد جانسون" في رواية "في سهرة الموت". أنا عصبي، كما هي الحال دائما، ولست في حالة انسجام مع العالم، وبعيدا عن الأصل النرويجي للبوذية، الذي أعتقد أن المرء يمكن أن يجده في رواية "خروج لسرقة الجياد". إنني أحبّ الكتابة، عندما يسمح لي بأدائها.

---

•كاتب من مصر

مفلح العدوان*

# شرفة أرملة.. تجليات الفكرة

يبدأ صراخ البدء..

وكأنه يشير إلى ميلاد كتابه بكلمات تشبه البيان، قائلا: " أعلن أن مواسم بذر ألواني قد بات وشيكا، وريشة حمقي ستحررني مني في لوحة تشبه أرخبيلاً في المنافي الباردة الكابية..".

بعد ذلك يكمل الزميل القاص جمال القيسي، هذا البذار، في مجموعته " شرفة أرملة"، متقمصا دور ساحر، عصاه الكلمات التي يلقي بها على بياض الورق لتسعى قصصا، كل واحدة بلون مختلف، وبمذاق مغاير للأخرى..

إنها ثماني عشرة قصة، جاءت بعد مجموعتين قصصيتين للقيسي هما "ليل أبيض"، و "كلام خطير"، إضافة إلى كتاب نصوص تحت عنوان " أحوال القلب"، لكن المجموعة الأخيرة التي بين يدي مختلفة عما سبقها من كتابات، هكذا أحسها، وأتذوق القصّ فيها جذاب اللغة، بسيط الأسلوب، مشبع بالفكرة، يغري المتلقي بأن يستمر في القراءة، قصة وراء أخرى، واجدا في كل قصة فكرة مختلفة، ودلالة مغايرة، وإضافة إلى تلك المحفزات لقراءة المجموعة فقد اختار القيسي لكتابه عنوانا لافتاً، وغلافا جاذبا، يشكل عتبة موفقة للقارىء، واضعا إياه على درب التفاعل الحقيقي مع هذه الكتابات.

وهذه القصص يمكن الاجتهاد في اقتراح مفاتيح لبعضها، فالأولى اسمها "الخامس ب"، تعتمد على الحوار القصير، حتى أن هذا الحوار يغطي مساحة كبيرة من تفاعلات القصة، أما قصة "الأستاذ معروف" فتركز على الادعاءات المتضخمة لدى كثير من أفراد المجتمع، وكأن هذا الزيف صار هو الثقافة السائدة، خاصة في الوسط السياسي والثقافي، بينما قصة "الله أعلم" في المجموعة فهي لافتة بكونها تطرح إشكالية الظن، وتداخله مع المقدس والمعتقد الشعبي الذي تتوارى خلفه كثير من المتناقضات، لكن قصة "المشهد" يلاحظ أن فيها ذهنية عالية مسبوكة بشكل محترف وجيد. وعند الوصول إلى قصة شرفة أرملة التي أخذت المجموعة كاملة عنوانها، لا بدّ من التأني والتأمل عند قراءتها، فهي قصة حوارية ترصد وهم علاقة غير متكافئة تصف حالة مزدوجة بين غرور أنثى تخشى شبح كلمة عانس، وبين حساسية كاتب مرهف يتزوج تلك الأنثى وتكون النهاية أن ينتحر الكاتب، وتدخل تلك الأنثى في كهف عنوان آخر هو كينونتها الجديدة كأرملة، ولكن هذه القصة ما يميزها هو أنها تحمل دلالات أكبر وأعمق من هذا الوصف العابر لها، لأنها تحمل في داخلها دلالات اجتماعية، وثقافية تشير إليها، ولا يمكن شرحها بكلمات عابرة.

ما تبقى من قصص المجموعة مكتوبة بأمزجة مختلفة للكاتب، ولذا فهي تحمل درجات متفاوتة في تفاعلها مع المتلقي بحسب الإيقاع النفسي له، وهذا واضح في قصة الدعوة، وهوية، ومقبرة لا تلفها الوحشة.

وبعد.. فإن ما يشد في كتابة جمال القيسي، هو أنه يكتب روحه من خلال قصصه، لذلك فإن من يعرفه جيدا يحس بهذا البوح، ويرى ظلال حضور القيسي تجاور نصه، فتكاد تلمسه، ويشعر بأن الأسطر تتحدث بلسانه، ولذا فليس عبثا أنه في مستهل كتابه كتب دون عنوان: " ألقي بأشواقي إلى يم الحرف فيلقي بها اليم إلى ساحل الروح، ولا يأخذنها أحدٌ، فالأشواق أشواقي".

ولعل تلك الأشواق، لجمال القيسي، وهذه الروح المشربة بالقلق، هي بقدر شفافيتها، لم يستطع أن يمتلكها، ويأخذها أحد من الكاتب إلا تلك القصص، فصارت بعد ذلك جمرات النصوص التي يحترق الكاتب وهو يبدعها ليس حبرا على ورق، بل دماء تسيل على هيئة أحرف على البياض.

---

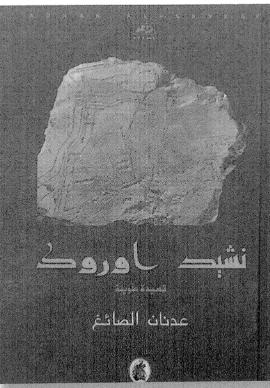
* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

# نشيد اوروك
# قصائد في قصيدة

طراد الكبيسي *

**يثير هذا النص- بوصفه (نشيد أوروك) و(قصيدة طويلة) أو (هذيانات داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها) ثلاث قضايا أولية: الأولى: قضية القصيدة الطويلة. فما القصيدة الطويلة؟ لقد أعطت فترة الخمسينيات جملة من القصائد توصف بالمطولات. منها على سبيل المثال: مطولات السياب الثلاث المشهورة: (الأسلحة والأطفال) (حفار القبور) (المومس العمياء) ومنها: (القرصان- ١٩٥٤) لسعدي يوسف. و(لعنة الشيطان) لعبد الرزاق عبد الواحد. ومنها: قصيدة (الكواكب) لجبران خليل جبران، و(المجدلية) و(بنت يفتاح) و(قدموس) و(يارا) لسعيد عقل. و(غلوء) لألياس أبو شبكة. و(أوراس) لأحمد عبد المعطي حجازي..الخ.**




ثمة ثلاث وجهات نظر في وصف القصيدة بالطول:

أولها: طولها. بمعنى أن يكون طول القصيدة غير اعتيادي بالقياس إلى الطول الاعتيادي للقصيدة المتداولة - المتعارف عليها.

ثانيها: أن تعالج مشكلة معقدة: فلسفية، اجتماعية.. وفي إطار بناء لغوي وجمالي معقد. ويضربون مثالاً على هذا: قصيدة الأرض الخراب لأليوت. أو المراكب لسان جون بيرس. أو الكانتونات لعزرا باوند.

وثالثها: يجمع بين الطول والمشكلة التي تعالجها القصيدة. يعني أن تكون هناك مشكلة معقدة تعالج بأسلوب يتناسب وحجمها: طولاً وعمقاً.

أما وجهة النظر الرابعة. فتقول بأنه ليس هناك شيء اسمه قصيدة طويلة. القصيدة قصيدة متى جاءت ممتلئة شعراً، سواء تكونت من ثلاثة أسطر: "الهايكو الياباني" أو "مقطعات" - أقل من سبعة أبيات أو أسطر- حسب المصطلح العربي القديم. أو وصلت إلى ألف بيت أو سطر، أو أكثر من ذلك. ويؤيد هذا الرأي، أن معظم - إن لم يكن كل- ما وصلنا في الشعر العربي، مما يوصف بالقصيدة الطويلة، ليست طويلة إلا بالحساب السنتمتري. أما بالنسبة لقصيدة الصائغ. فسوف نرى.

الثانية: العمق التاريخي - بوصفها: (نشيد أوروك) الذي يمتد من أوروك إلى اليوم. أو من اليوم - نزولاً- إلى أوروك. وعندما نقول: نشيد أوروك، فاننا نجعل هذا النص بموازاة ملحمة جلجامش، من جهة أن "أوروك - الوركاء" هي مملكة جلجامش. ومنها كان ينطلق في سائر مغامراته وأسفاره. ومن جهة أن أوروك، هي العمق التاريخي للملحمة سواء في أسفار جلجامش داخل وادي الرافدين أو خارجه - كرحلته إلى (أوتو نبشتم) - خاصة - كما ذهب طه باقر

- إلى انه: "قد تحقق انتقال الإنسان إلى الحضارة الناضجة لأول مرة في التاريخ. وذاك بانتقال وادي الرافدين ووادي النيل من عصور ما قبل التاريخ في أواخر الألف الرابع ق.م. إلى حياة التحضر والمدينة"(١). وهنا واحدة من إرادات الشاعر الصائغ:

**"أريد خريفاً**

**لأنضج**

**هذا**

**النشيج،**

**نشيداً لأوروك**

**يختصر**

**الأرض**

**أبعد ما يبسط الشعراء الخيول**

**على السهل**

**والكتب المدرسية"** (٢)

الثالثة: قول الشاعر: (نشيد أوروك) أو (هذيانات داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها) - كما جاء في صفحة الغلاف الداخلي - فإنه يحيلنا إلى قضية من قضايا الكتابة. ومنها القول بأن النص: قصيدة، قصة.. هي من تكتبنا. لا نحن من يكتبها. وقال رولان بارث: "في فن الشعر الحديث تنتج الكلمات نوعاً من الاستمرار الشكلي تفيض عنه تدريجياً، كثافة فكرية وعاطفية لم تكن ممكنة بدونه". (٣) وعن (بول سوريو) قوله: "إن الشعر يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها التفكير ويحل محله حلم اليقظة" (٤) ومع الحلم هذا يصيح هنري ميشو: "إن أي واحد يستطيع أن يكتب ما كتبته في مملكاتي". وكان لوتريامون يصيح: "إن الشعر يجب أن يكتبه الكل وليس الواحد" (٥) - وهذا لا يكون بالطبع إلا عندما يصاب الكل بضرب من الهذيان!

والحال - وكأننا بالشاعر الصائغ- خاصةً بالنسبة لمثل هذا الضرب من الشعر- حال الشاعر الصيني لوتشي- كما وصفه أرشيبالد ماكليش حيث اتخذه رائداً يهدي خطاه إلى عالم الشعر - وخاصة فيما يخص دور التراث (الماضي) في تكوين الشاعر، قال:

"يجلس الشاعر على محور الأشياء ويتأمل في سر الكون، ويغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة".

أما هذا المحور الذي جلس عليه لوتشي- ويصح أن أقول: وجلس عليه الصائغ - ليس هو ذلك المحور المكاني حسب، بل هو محور للوعي ومركز لتلقي المؤثرات. (٦) وهذا ما سنلحظه في نص الصائغ عدنان. وكأن الشاعر عدنان أراد أن يستجمع في هذا النص/ القصيدة/ بين نوعي الذاكرة: التاريخية والشخصية في بؤرة واحدة. الماضي والحاضر فيما ينير كل منهما الآخر- حسب تعبير إليوت (٧).

تبدأ القصيدة بنفي القصيدة:

**"من قال: إن القصيدة لا تنتهي في جيوب المقاول"**

ثم تتساءلُ لتمر على (مقص الرقيب) الذي يشطب نصفها.

ثم إلى تلك التي تنتظر عند باب المدير:

**"وهي تحلم بالبحر".**

**لكن:**

**"لا زبد غير ما خلف العابرون**

**على شرشف الجسد المر**

**مر المدير يكرز أيامها**

**ساعةً ساعةً**

**ثم يقذفها**

كالقشور، على الرف". (ص٨-٩)

حتى لتذكر بتلك المرأة (البغي شمخة) التي ابتزوها ليأتوا بأنكيدو من عالم الوحش إلى عالم المدينة (الوركاء) ليكون صاحباً وصديقاً لجلجامش في مغامراته - في غابة الأرز مثلاً - ثم لينتهي إلى الموت.

هو الذي كان لا يعرف الموت- ويخسر الحياة-، كما خسرنا:

**"خسرنا البلاد**

**خسرنا الأغاني**

**ورحنا نجوب المنافي البعيدة**

**نستجدي العابرين**

**ولي، في الرصافة**

**نخل وأهل**

**ولكنهم ضيعوا**

**-في الهتافات-**

**صوت المغني**

**وعبود....**

**يرنو لسوط المحقق..**

**وهو يلملم أقواله الذابلة"** (ص١٠).

طبعاً. لا يمكن أن نسرد حكايات نص بلغ (٥٤٨ صفحة في الطبعة التي بين يدي) لكنها كلها سرود حول الغربة والوحدة والذبول- أو الذل- عند أبواب وتحت غصون المكاتب.. وتحت مطر: (مطر صيف ما بلل اليمشون): (وقلبك أظمأ من حجر). وصداقات باردة ومنافذ لا تقود إلا إلى الوحدة. وعيون تتطلع إذ تتطلع فلا ترى إلا: بلاداً تنهشها الطائرات:

**"صرخت: بلادي**

**فقص الرقيب الحروف الأخيرة".** (ص ١٢)

لقد سعى الشاعر- كما يبدو- لأن يحشد في هذا النص:/ ثقافة العالم/ علوم الأولين والآخرين من عصور ما قبل التاريخ إلى اليوم.. لكننا سنسعى بقدر المستطاع، وبقدر كبير من الإيجاز إلى إبراز الظواهر الجمالية والدلالية في هذه الصنعة الشعرية: سرد. تناصات. تضمينات. مشاهد من الخاصية البصرية للقصيدة. تفتيت الكلمات. وتكرير الحروف. اللغة وتضمينات الأدب الشعبي. أغان. أمثال. حكم. أساطير..الخ. ناهيك عن استثمار الماضي، أو إضاءة الماضي بالحاضر. والحاضر بالماضي: أي تاريخ وتاريخ التاريخ الإنساني: أدبياً أم فنياً. حقيقياً أم أسطورياً. ظاهرياً أم باطنياً (صوفياً).

أولاً: ونبدأ القول - مع القائل: بما أن النظرة إلى معنى الأدب ووظيفته قائمة بشكل أساسي في المجاز والأسطورة. وهناك تفكير مجازي كما هناك تفكير أسطوري.. فإن هذين التفكيرين يأخذان حيزاً كبيراً في هذا النص. ويوثقان في الوقت نفسه:

المركبين اللذين يتكون منهما النص: الشكل والمحتوى. (٨) وعلى سبيل المثال: تردُ إشارة إلى مدينة نيبور- التي تعد أول مدينة على الأرض حسب الأساطير السومرية. تقول:

**"تركنا الحقائب فارغة كالحقائق**

**فوق رصيف مدائن نيبور كي نلحق القاطرات**

**التي مضغت تبن تاريخنا" (ص٢٥).**

وكأن الشاعر أراد أن يقول أنه بدأ من بداية التاريخ. أو أن المعاناة هي ذاتها متتابعة منذ ذاك التاريخ إلى اليوم.

وهكذا أيضاً، الاستعارة من رواية الطوفان كما وردت ضمن ملحمة جلجامش:

**"كانت الأرض ماء**

**وكانت طيور اوتو نبشتم تتقرى الطبيعة في شقق الروح..**

**أعلو إلى جبل عاصم:**

**أيها الرب**

**هل خطأ أن تحب الحياة!!". (ص١٣٧)**

أما من الأساطير اليابانية – إلهة الشمس التي اعتكفت في كهف سماوي غاضبة من حماقات أخيها (سوزانو) إله العاصفة التي أحدثت الرياح ثقباً في قاعة حياكتها. لكن الآلهة تدبروا الأمر وأجبروها على الخروج لأنه بدون أشعتها تنتهي الحياة ويحل الظلام. وهنا إعادة صياغة جميلة للأسطورة قام بها الشاعر مع المحافظة على الدلالة ذاتها قال:

**"فلم تشرق الشمس زعلانة**

**فاستجاروا بديك فصيح**

**على بابها**

**ليصيح:**

**لماذا ثقبت حياكتها ياسوزانو**

**(فقامت**

**من النوم**

**عريانة**

**لترى- في إنعكاس مرايا دموعي –**

**ضفائرها**

**قبل أن يربطوها إلى حبل شيماناوا،**

**لكي لا تعود إلى كهف عزلتها**

**فيعم الصقيع.." (ص٢٩)**

ثانياً: ومن التناصات ما لا يحصى. ونكتفي ببعض الأمثلة:

(١) تذكرت من يبكي علي فلم أجد.. (ص٥٠٥) / مع مرثية مالك بن الريب نفسه.

(٢): صاح، هذي طغاتنا، تملأ الأرض فأين الطغاة من عهد عاد

مع المعري- باستبدال كلمة (قبورنا) بـ (طغاتنا) (ص٢٥٠)

(٣) قوله: (بحبك أخفاني الحب عني/ فكيف أحب!؟) (ص٣٢)

مع قول ابن الفارض: (أخفيت حبكم فأخفاني أسىً/

حتى لعمري كدت عني اختفي).

(٤) وقوله: ( والهوى ليس يصلح إلا على ركعتين من الدم) (ص٢١)

عن الحلاج في قوله: (ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم.)

ثالثاً: ومن ظاهرة تفتيت الكلمات والجمل – مثلاً:

**(كل الأناشيـ**

**سد (والوطن المتخث**

**سـ فوق المواثـ**

**سد) (ص١٦)**

وتكرار الحرف محاكاة لترجيع الصدى – مثلاً:

**مر الصباح المجلجلُ**

**لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ**

**مر الصباح المكبلُ**

**لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ لُ**

**مر المصفقُ**

**قُ قُ قُ قُ قُ قُ قُ قُ**

**مر المهرجُ**

**جُ جُ جُ جُ جُ**

**........الخ ص١٨**

وأحياناً يأخذ شكل السلم النازل،

**يتدحرج جُ جُ جُ جُ جُ**

**جُ جُ جُ**

**جُ جُ**

**جُ**

**... في البئر. (ص٢٢)**

وتفتيت الكلمات إلى حروفها واللعب بالحروف، إما أن نرجع به إلى الشاعر الأمريكي إ.إ. كمنجز الذي اشتهر بهذا حيث ينتج عن هذا التفتيت، صور موحية على مذهب عزرا باوند المعروف بالمذهب التصويري.(٩) أو أن نرجع به إلى المتصوفة وخاصة ابن عربي الذي نظر إلى الحروف مثل أي كائن حي آخر. ومن هذا قال الشاعر؛ عن (النفري):

**قال: زن الحرف..**

**قالت: سيخبر عن نفسه**

**قلت: يخبر عني وعنك**

فإن جزته في النصوص – أضاف – توقفت عن رؤيتي في الفصوص.

فقلت: الحروف حجاب، وأعنيك

قال: حجابك نور وأعنيه...الخ. (ص٥١١).

وهذه كلها تناصات عن الحرف حسب رؤية ابن عربي والنفري، ولكن في خطاب حواري.

رابعاً: أما في ما يمكن أن ندعوه التشكيل البصري للنص فنأخذ هذا المثال الذي يتطابق تشكيلياً مع كثير من النصوص التراثية- خاصة نهاية الكتاب أو الفصل: (ص٤٦٨)

**كان المفوض يسألني وأنا واقف بجوار القصيدة**

**كان المفوض كل القصيدة**

**كل البلاد الوسيعة، كل المضايق، كل الحدائق، كل المخاوف**

**كل المصارف، كل الخرائط، كل المطابع، كل التواشيح**

**كل الخواتيم، كل الأقانيم، كل الرطانات، كل**

**الشروخات، كل الشروحات، كل الحضارات.**

**كل الشعارات، كل المزادات، كل المرارات،**

**كل السفارات، كل السفالات،**

**كل السماوات، كل البدايات،**

**كل النهايات**

**كل الـ...**

**.......**

ومثل هذا – تشكيلياً – النص التالي فيما يمكن أن ندعوه: القصيدة التي تأكل نفسها. أو كمن تخلع ثيابها قطعةً قطعةً: (ص٥١٤).

تلفتُ، كان المفوض يتبعني.....

كان يتبعني......

كان يتبعني...

كان يتبع

كان يتب....

كان يت..

كان يـ

كان

كا

ك....

..........

هي تخلع أثوابها

قطعة

قطعة

خامساً: وهكذا أيضاً في ما يمكن أن نقول: إنه داخل القصيدة الطويلة، هناك – في إطار التشكيلات البنائية المتعددة للنص، هناك قصائد قصار، أي ما يشبه التوقيعات والأبغرام – منها هذه القصائد التي هي أقرب إلى الحكم والوصايا:

(١) لا تقطع

كف أخيك الممدودة

قد تحتاج إليها.

(٢) عاقر كأس الدهر

ولو كان أمر من الصبر..

فلن يشرب كأسك

غيرك.

(٣) لا تفش سرك

للمخبر

حتى بعد تقاعده.

.... الخ (ص٥٠١ – ٥٠٢)

كما أنه: بين السرد التاريخي للصراعات المتعددة في التاريخ العربي.. نجد قصائد غنائية صافية تكاد تستقل بنفسها عن الجو الدرامي القاتم في كثير من المشاهد التي يحفل بها النص، ولا سيما ما يتعلق بالحرب والغربة والوحدة والصراعات السياسية والطائفية والعقائدية والقبلية في التاريخ العربي. وبالرغم من هذه وما يتصل بتاريخ العراق القديم- وهو ما يشكل العمق التاريخي- أو الذاكرة التاريخية – للنص باعتباره (نشيد أوروك). ومن هذه النصوص الجميلة- نأخذ مثلاً:

(١) "رأيتك فوق الضفاف

تفلين شعرك يمضي به النهر

متخذاً شكل مجراه...

يغمر هذي السهول – الليالي

ويغمرني

فأعطل كل حواسي حتى أراك".

أينك ؟... راحلة في غروب شموسي

كتبت: أحبك

فوق متون المسلات،

في سعف النخيل،

في حان شيراز،

في نغم الجاز،

في زرقة البحر،

في عربات المساجين،

في صفحات الطواسين،

في برج بابل،

تحت شمس بخارى...

فغنت بشعري العذارى". (ص٥٠٨ – ٥١٠)

إن الصور هنا لا تكتفي بأن تكون ممتعة في ذاتها فقط. بل هي ما يغني التخييل الشعري، بما يجعل منها مركباً في الإدراك الحسي.لا بوصفها مستقاةً من الذاكرة حسب، بل وبما تنقله من دلالات كاشفة حين توضع مع بعضها في دلالة المكان والزمان.

سادساً: ذهب رولان بارت إلى أن: الشعر الحديث يتعارض مع الفن الكلاسيكي بفرق يستأثر ببنية اللغة كلها. فلا يوجد بين هذين الشعرين سوى نقطة واحدة مشتركة، هي القصد الاجتماعي.(١٠)

والحال: أن الشعر يصنع لا من الأفكار بل من الكلمات، كما قال الشاعر مالارميه- والكلمات حسب ماكليش – في الشعر توحي بأنها تعني شيئاً أكثر من مجرد معناها العادي. إنها أشبه بما يوحي به وجه مألوف لدينا عندما يلتفت نحونا وتلتقي الأعين بشكل غير متوقع. (١١)

وفي نص الصائغ هذا، كأنما أراد الشاعر أن يجعل منه معجماً يجمع لغات إنسان ما قبل التاريخ إلى لغة تدريب الجنود والرياضيين على المشي، إلى مجمع الأساطير وعلوم التراث والتراث الشعبي: أمثال وأغاني وتعابير شائعة إلى لغة الشعراء القدامى والمتصوفة ومصطلحات الفرق الدينية والمذهبية ومصطلحات الجنس عند العرب..الخ

وإذا تركنا جانباً ما استفاده من لغة الشعراء والمتصوفة وغيرهم من المتكلمين والأدباء والكتاب.. فإن ما أورده من مصادر التراث الشعبي يستحق الإشارة – ولو بإيجاز. ومن ذلك مثلاً أغنية المطربة صديقة الملاية: (يا صياد السمك صد لي بنَيه..) وترديده للأطفال في ليلة منتصف شهر رمضان: (ما جينه ياما جينا..حلي الكيس وإنطينه). ومن الشخصيات الشعبية المشهورة (شعلان أبو الجون) أحد أبطال ثورة العشرين في القرن الماضي في العراق. ومن التعابير القديمة عنوان شريعة حمورابي: (حبنو أنمو صيرم) أي: حين آنو العظيم. إلى فِرق الطوائف التي تعدو وراءه- ولا حصر لها: مثل: الأباضية، الأزارقة، المرجئة، محكمة، جبائية..الخ، ناهيك عن مسرد العشرات من الألفاظ الأجنبية فيما يدعوه بـ (الليجندات): (قصص يتداخل فيها الواقعي والتاريخي والأسطوري) مثل: (كوش. ميرونغ. غو. غري. غوكو..الخ) (ص٤٠٥).

ولأن أي نص طويل كهذا يتطلب أن يغذى بما يساعده على الامتداد مع الاحتفاظ بالجدة والمتعة والطرافة، وتأسيساً على (هو الذي رأى) – (جلجامش) راح الشاعر يغذي نصه بما رأى:

• "رأيت الديناصور على ماكنة الطبع العصرية

يستنسخ آلاف الصور البراقة عن أمجاد تفقده آثار القصف، يمضغ

ساندويشاً من لحم بشري.."

• رأيت القمر الناعس يحمله الحوت بفكيه.

• رأيت طفولتنا ترسم نخلاً أعلى من سور حديقتهم.

• رأيت لنفسي: في منتصف الشارع، أفتح سروالي وأطل غياباً: أفكاري لي والكلمات لكم.

.....

.....

...... الخ ص (٤٣٢-٤٤٩)

سابعاً: وبإيجاز يمكن أن نقول:

(١) إن النص يغلب عليه أسلوب السرد في مستويات متعددة. هناك سرد يتواصل دون فواصل. وكأن الشاعر قصد أن يترك السرد أو اللغة تفيض من تلقاء نفسها مثقلة بالأفكار والأحداث والصور، متنقلة من فكرة أو حدث أو صورة إلى أخرى. ومثل هذا – هذا المقطع؛ يبدأ السرد من:

"على سور معبد ننماخ
ينفخ ساحر مردوخ ريشته
فيشق الفضاء
باسمي واسمك
ملتصقين
-على لوحة الأفق-
قوساً من اللازورد
فتغضب جونو وتأمر حراسها المترامين
أن يمسكوا عنق الريح

يضحك منها تاير يسياس: لا حب يدفن
تدفنه في العراء إلى النصف،
تاركة عضوه
للكلاب المجيعة". (١٢)

ثم يتواصل لتكتمل الصورة والفكرة عند (يقرض ملحمة جلجامش):

"لكن بعض اللصوص أزالوا الحروف عن السور،
كي يستدلوا على الكنز
لم يجدوا غير فأر عجوز
طوى ذيله باتجاه الخزانة
يقرض ملحمة جلجامش". (ص٣٤)

ثم يلي هذا السرد، سرد آخر، وتتواصل السرود في انتقالات – أحياناً– كأن لا صلة للاحق بالسابق.

(٢) وهذا يعني أيضاً، أننا يمكن أن نقول: إن النص يسير بطريقة زمن السرد الارتجاعي. بمعنى (المؤرخ الذي يدخل التاريخ من ثقب إبرته) أو قصيدته. أي أن النص هو بمثابة سيرة حياة وسيرة كتابة وسيرة قراءة. وهذا واضح من وجود المؤلف في النص: حياة لا مفر منها. أو حياة خرجت من الحرب (الموت) سهواً! أما سيرة الكتابة والقراءة فواضحة هي الأخرى، اعتباراً من: ( إنتظريني تحت نصب الحرية – بغداد ١٩٨٤) حتى هذا النص. وواضحة من النصوص التي تتاص معها أو دخلت بصيغة (تضمينات) أو إشارات. وما شاكل ذلك.

(٣) وأخيراً. حيث:

"يأتي الغزاة وراء الطغاة
ويأتي الطغاة وراء الغزاة"

نقول:......................

"للنساء اللواتي على قوسهن إنكسرنا
للحروب التي جوعتنا
للبنوك التي صرفتنا
للدموع – القصيدة
للبلاد التي أورثتنا
المنافي البعيدة
أقول وداعاً!". (١٣)

*كاتب من العراق

## الإرشادات والمصادر


(١) ملحمة جلجامش – طه باقر – منشورات وزارة الثقافة – بغداد – ١٩٨٠/ ص٩

(٢) نشيد أوروك – ص٤٩

(٣) الكتابة في درجة الصفر – ت: نعيم الحمصي – وزارة الثقافة –دمشق –١٩٧٠/ص٤٩

(٤) عن مجلة (الآداب الأجنبية) ع٢٤– تموز –١٩٨٠ –دمشق – عدد خاص بالشعر –ت: د. إبراهيم الكيلاني.

(٥) عن مجلة (شعر) – العدد الأخير – ١٩٦٤/ص ٧٠

(٦) الشعر والتجربة: أرشيبالد ماكليش/ ت: سلمى الخضراء الجيوسي – دار اليقظة العربية – بيروت ١٩٦٣/ ص١٥

(٧) شعراء المدرسة الحديثة – روزنتال –ت: جميل الحسيني – المكتبة الأهلية – بيروت – ١٩٦٣ / ص٢٣.

(٨) عن: نظرية الأدب: أوستين وارين ورينيه ويليك – ت: محي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق ١٩٧٢/ ص٢٤٩.

(٩) ينظر مقالنا: (كمنجز شاعر الملصقات والقصيدة البصرية) مجلة (أفكار) – ع ٢١٧/ ٢٠٠٦/ ص٨.

(١٠) الكتابة في درجة الصفر – مصدر سابق / ص٣٤.

(١١) الشعر والتجربة – مصدر سابق/ ص٢١.

(١٢) ص ٣٣: ننماخ (ننخرساج) ( إلهة الخصب السومرية) (مردوخ): كبير الآلهة البابلية. (جونو): ملكة السماء وزوجة جوبيتر إله الرومان (تايريساس): تحول من رجل إلى إمرأة بعد أن ضرب ثعبانين يتعانقان.

(١٣) النص: ص ٥٣٧/ و٤٥٨ –٤٥٩

× نشيد أوروك – قصيدة طويلة – عدنان الصائغ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ٢٠٠٦، ط٢



تلك امرأة نادرة الحدوث، ليس من السهل على رجل مثلي أن يفرّق بين طفولتها وصباها وكهولتها، فهي طفلة في رشاقة اندهاشها وعفويتها وملاعب ضحكتها، وهي صبية بنكهة أنوثتها اللاذعة، وبنشاط مفرداتها الجسدية البليغة، ونباهة فتنتها التي تضلّل ربابنة البحار، وهي كهلة بحنان منطقها الناعم مثل وبر الحكمة خصيبة بمواردها الروحانية، لكأنها امرأة لكل مراحل الحنين ومسافات الأمومة.

طرازها المعماري فريد بتشكيله الهندسيّ، فأقواسها ماكرة، وشُرفاتها فائحة بالأبازير والبهارات. رأيتها أول مرة فقلت تلك سحابة فائضة بماء اللوعة، ورأيتها ثانية فقلت تلك موجة تبحث عن بحر، ورأيتها ثالثة فقلت هي امرأة منسوجة من ضوء ذكيّ ونبيذ هَرِمٍ، وندى متطاير من زهرة السنحيل، وفضّة سالت مترنّحة من قمر الشرق.

حديثها رفيف فراشات خرجت للتّو من شرانقها، بسمتها برعم لوز يتفتح باستحياء، عيناها مُخضرتان بزرقة الفيروز، ومُزْرَقّتان بيخضور النعناع البريّ، أنظر فيهما فأسترجع طفولتي وألَمّ شتاتي.

امرأة مأنوسة ساهية كزنبقة خجلى تبحث عن نحل لائذ... فيما أنفاسها تمور بالفيضانات والبراكين وأحزان الطيور المهاجرة.

امرأة سهلة كالحزن وصعبة كخبز الفقراء، تمنيتها أن تكون أمّاً لطفل مشرّد يُسمّونه قلبي، لكنني لا أليق بمملكة عذوبتها، ولذا أسكنتها على جبل الحلم النائي، ورضيت بمغارة صغيرة في السفح.

تلك امرأة تحدث في المائة عام مرة، فتتغير لأجلها مواقع النجوم، وتبني العصافير أعشاشها على أكتاف العشاق....... وتتصلّب شرايين القصائد ويصاب النثر بالذبحة الصدرية.

كل ثروتي منها دقائق معدودة من حوار مصادفاتي عابر، فاشتعلت الحرائق في هشيم روحي، وما أكثر الهشيم بي!!! ودّعتها، وتركتُ ظلي معها نيابة عني.... يقيناً أنّ ظلي أصيب بالجنون ودخل مستشفى الشعراء!!

تلك امرأة تمرّ بالزمان فيتوقف حتى تمرّ، وتعبر في المكان فينحني ويذوب احتراماً لطيفها الكابر......

امرأة طيبة كموسم قطاف الزيتون، ذكية كإبرة الخياطة، مُدَلّاةٌ من سماء الطمأنينة كعنقود عنب.

امرأة تكابد جمالها المجنون بنفسه..... وقفتُ عند باب السين في اسمها فضاعت ملامحي في خرائط معانيها وتوقف قلبي عن التفكير بسؤال الوطن وعدتُ إلى منزل قصيدتي فوجدته مهدوماً.. فجلست على الركام مثل شجيرة الألم، ورحتُ أموت على مهلي كسنبلة النسيانُ....

وحين صحوت من الموت اعتصمتُ بهمزتها لأجرّب الموت مرة أخرى....

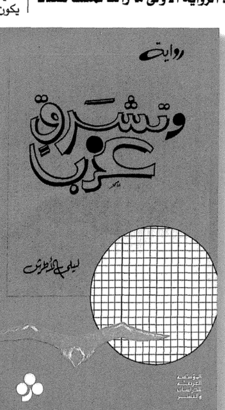
---

*شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

# أشباح مريبة في رواية «وتشرق غرباً» لليلى الأطرش

د. محمد عبد الله كاظم *

**"وتشرق غرباً" هي أولى روايات ليلى الأطرش، إذ صدرت في العام ١٩٨٨، وبالرغم من إصدار الكاتبة منذ ذلك الحين عدة روايات ومجاميع قصصية، فإن هذه الرواية الأولى ما زالت تمتلك عندنا خصوصية وطعماً خاصين تجعلانها برأينا ممثلة للكاتبة أكثر من أي عمل آخر. تأتي الرواية مروية بضمير الغائب، ولكن من نوع ما يسمى هو المتكلم، وكأنها تريد أن تفصح عن هذا الارتباط بالكاتبة،**




إذ ينطلق القص فيها من وعي بطلتها، الصغيرة بداية (هند)، التي تحكي لنا أحداثها وهي تقع في بلدة (بيت أمان) الفلسطينية، ومن خلال عائلة البطلة (عائلة شكري النجار) المسيحية، التي تتكون من: أم شكري (الجدة)،وشكري(الأب)،ومريم(الأم)، والأبناء: عماد، وحسام، وبسام، وعطا الله، إضافة إلى (هند)، وهم إضافة إلى مروان، المناضل الذي سترتبط به البطلة فيما بعد، يشكلون شخصيات الرواية ومجتمعها، إن صح التعبير. وهي ترجعنا إلى فترة ما بعد انبثاق إسرائيل وأجواء الخوف من اليهود الذين تحسّهم (هند) قريبين منها، قبل أن يبدأوا بتحويل بعض أهليها، وكما هي حال جل الشعب الفلسطيني إلى لاجئين. الرواية بتعبير آخر تتحرك في ظل الأحداث المأسوية التي صارت عمر الفلسطينيين وحياتهم: الحروب، والتسلل اليهودي، والاعتداءات الصهيونية على الفلسطينيين في المدن والبلدات المتاخمة للمناطق المستلبة، وانبثاق إسرائيل، فأحداث ١٩٥٦، والمقاومة الفدائية الفلسطينية وصولاً إلى أحداث ١٩٦٧، وكل ذلك يأتينا، ومرة أخرى من خلال وعي (هند) بما يشبه الذكريات، وقد تصاغ أحياناً، انطلاقاً من هذا، بشكل سيرة روائية لبطلتها (هند)، أو لكاتبتها ليلى الأطرش.

وإذ تمتد مواطن الفلسطينيين إلى أقطار عربية أخرى تمتد أحداث الرواية وعالمها إلى بيروت حين تنتقل (هند) لتدرس، وتقع حرب حزيران ١٩٦٧، فتجد نفسها لاجئة، ثم إلى عمّان التي تذهب إليها في رحلة بحثها عن سبل العودة، وهناك تجد طريق العودة على يد المناضل (مروان)، وفي طريق العودة المحفوف بالمخاطر يكون الحب الذي يربطها به، ويكون تعرفها الحقيقي على النضال. وعندما تكون فكرة الزواج يبرز الحاجز الديني. وحين تنخرط في المقاومة يُلقى القبض عليها وتسجن، ولا يُفرج عليها إلا في عملية تبادل أسرى وبشرط إبعادها عن الوطن إلى الضفة الشرقية حيث تقترن بمروان. وكأن الرواية أرادت أن تقول ما كان من طريق للعودة غير طريق المقاومة والمقاومين الفلسطينيين، خصوصاً والحب بين (هند) و(مروان) يبزغ كهاد لها في ذلك. وكل ذلك، كما هو واضح يكاد يختصر رحلة الدموع والمعاناة والبحث والنضال الذي ندر من لم يسلكه من الفلسطينيين، هي تبعاً لذلك طريق فلسطين.

(٢)

تقدم الرواية ضمن ما تقدمه جانباً يهمنا التوقف عنده، ولا نجد، فيما نعلم،

دارساً أو ناقداً استوقفه. ذلك هو تقديمها الغرب والشخصية الغربية، وتحديداً أمريكا والشخصية الأمريكية. وقبل التوقف عند هذا ومحاولة قراءته وقراءة ما وراء سطوره، لنلق نظرة سريعة من توقف الرواية العربية عند هذه الثيمة، لنرى بعد ذلك أين ليلى الأطرش في روايتها هذه منها.

المعروف أن أهم السبل التي عرف بها العرب الغرب بما فيهم الروائيون، هي، أولاً، الاحتلال والتبعيات على اختلاف أشكالها التي فرضت على العرب أن يجدوا الغربي يعيش بين ظهرانيهم. السبيل الثاني متعلق بالأول أحياناً ومستقل بذاته أحياناً أخرى، وهو العلاقات المختلفة بين العرب والغرب من تجارية ودبلوماسية وغيرها. أما السبيل الثالث، والذي صاحَبَ السبيلين السابقين في كثير من الأحيان، فهو البعثات الدراسية والعلمية التي حفّزت بعض من خبروا من خلالها العيش في الغرب على الكتابة عنه وعن التجربة روائياً. السبيل الرابع هو هجرة العرب إلى الغرب. أما السبيل الخامس فهو السياحة والسفر المتبادل. عدا ذلك كله كان طبيعياً أنْ يؤدي سبيل سادس، وهو الإعلام إلى جانب القراءة والثقافة والاطلاع، دوره الفاعل في تعزيز الاتصال، وخاصة في العقود الأخيرة.

وإذا كانت هذه هي السبل المهمة التي تحقّق عبرها اتصال الشرق أو العرب بالغرب، ومن خلالها كانت تجارب الكتاب مع الغرب والغربيين، فقد كان لعوامل عديدة تأثيرها في تناولهم لموضوعة اللقاء بين الشرق والغرب ولرسم صور الشخصية الغربية بالأشكال التي رُسمت بها بمعزل عن مدى مطابقتها للواقع. أهم هذه العوامل، بالإضافة إلى ما لعبته سبل الاتصال نفسها من تأثيرات في رسم هذه صورة، هي أولاً، الاستعمار والوجود الأجنبي بأشكاله كافة، وثانياً، الصراع العربي الإسرائيلي الذي كان له تأثيره الكبير في نظرة الكتّاب العرب وفي تبنّيهم المواقف الفكرية المسبقة إلى الغرب والغربيين عموماً، والأمريكان، وإلى حد ما الإنكليز خصوصاً، الذين كانوا يدعمون إسرائيل دائماً. وثالثاً، الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والعقائدية، وتعلقاً بذلك القومية والدينية، التي كان لها تأثيرها في نظرة الكُتّاب الموجّهة غالباً إلى الغرب والغربيين، كما تمثّل ذلك في النظرة إلى المرأة والجنس والعلاقات ما بين الجنسين، وإلى القيم المختلفة للعالمين المتباينين. ورابعاً، وسائل الاتصال والثقافة والإعلام، ممثّلة بالمنشور المكتوب والمسموع والمصور أو المرئي. وخامساً، المعايشة والاختلاط والعلاقات التي يقيمها الكاتب العربي مع غربيين، وهو الأمر الذي كان غالباً وراء الجانب الموضوعي- غير المسبق أو الانفعالي أو التعصبي- في تعامل بعض الكتاب مع الغرب والشخصية الغربية. ويبدو لنا أن ليلى الأطرش ممن كان لجلّ هذه السبل أدوار في تعرفها على الغرب والغربيين.

ووفقاً لتلك السبل والعوامل والمؤثرات، كان من الطبيعي أن يأتي الغرب والغربيون في الرواية العربية لا في صورة واحدة، بل في صور وأنماط متعددة. والناظر إلى نماذج هذه الرواية التي فعلت ذلك، تكشف عن أن أهم تلك الصور هي: الغربي- أو الأمريكي تحديداً- القبيح، والإنسان، والمرأة ذات الخصوصية، الشخصية المريبة. والأخيرة بشكل خاص تظهر في رواية "وتشرق غرباً"، وعندها يكون توقفنا هنا.

يتمثل هذا النمط في شخصية سائحة منظوراً إليها من بطلة الرواية، الفلسطينية (هند) التي استوقفتها وجذبت نظرها عرضاً، وما وجود السائحة ذاته عارضاً بدلالة ما سيكون أولاً، وطبيعة المشهد الذي تدخل به هذه الشخصية إلى الرواية وإلى ذهن البطلة ثانياً، لتكون- نعني شخصية السائحة الأجنبية- مريبة فعلاً:

"تجمهر السائقون، وأبطأ بعض المسرعين، ونزل متطفلون من باصاتهم حين علا اللغط حول امرأة أجنبية لا بد أنها سائحة، في منظرها العام ما يستوقف.. فالسياح عادة يسيرون في جماعات وهي وحيدة بلا دليل، جاءت في غير المواسم التي يتدفق فيه السياح إلى القدس.. وفي حيرتها وسط المتطفلين بدت كقطة مذعورة يشدك خوفها فتحدق إليها وتتابعها.. شقراء في نهاية العقد الثالث من العمر.. متوسطة الجمال والقامة، تتدلى من عنقها كاميرا مغلقة، وفي يدها ورقة صغيرة تقرأ ما فيها وتعيده، ويحيرها ارتفاع اللغط حولها فيزداد توترها وعصبيتها"- الرواية، ص١٣٣.

وعندما تتطوع (هند) لمساعدتها بمحاولة معرفة ما تريد، تكتشف أنها أمريكية تسأل عن كنيسة معينة تثير استغراب (هند). وهنا تصف الروائية من خلال بطلتها هذه الكنيسة بقصدية تبرير استغرابها من جهة، وتهيئة لها ولنا لنرتاب بهذه السائحة من جهة ثانية:

"لماذا تسأل سائحة أمريكية وحيدة عن كنيسة صغيرة لا يدخلها من البلدة أحد، ولا تفتح أبوابها إلاّ نادراً...، وليس فيها إلا راهب واحد وناطور يعيش قرب البوابة الحديدية التي لا تفتح إلا أيام الميلاد مرة واحدة، وليس حولها إلا بيوت متناثرة ومتباعدة"...

"وجدت نفسها تعرض على السائحة أن تصحبها إلى كنسية المهد في بيت لحم أو حقل الرعاة في بيت ساحور، فهما الأشهر، ويتدفق عليهما السياح، ولكن السائحة أخرجت من حقيبتها خارطة رُسم عليها مكان تلك الكنيسة واضحاً، وأصرت أن هذا ما تريده فقط.. وعندما لمحت الحيرة في عيني هند حدثتها عن أم مريضة قعيدة الفراش، وأنها قرأت عن تلك الكنيسة النائية فأرادت أن تزورها، ولكنها لم تستطع، فجاءت الابنة لتصورها وتحمل إليها صورها وقليلاً من ترابها"- الرواية، ص١٣٤.

ولم يكن غريباً بعد هذه المقابلة ما بين السائحة الأمريكية برغبتها الغريبة، ولكن المبررة نسبياً، والفتاة الفلسطينية الطيبة والمندفعة، أن تتعاطف (هند) بحماس مع السائحة وتبدي استعدادها لمساعدتها في تحقيق أمنيتها وأمنية أمها المريضة مصدّقة بالطبع ادعاءها، كما نحن كذلك. وعند الكنيسة تعزز الكاتبة الارتياب فينا من السائحة في وصفها لها ومتابعتها للحدث، بدءاً بإهمال الكنيسة التي قاتلت في سبيل أن تأتي إليها وتوجهها بدلاً من ذلك نحو تصوير جهات أخرى مما دفع (هند) إلى أن تمد يدها إليها تحولها نحو الكنيسة:

"أنزلت الكاميرا وفي عينيها تلك النظرة التي لازمت هنداً مدة طويلة

وحيّرتها كثيراً. أزاحت يد هند عنها بعنف.. وأطل ذلك الاحساس الغريب في نظرة السائحة ووجهها... كان الموقف قابضاً ومريباً وصامتاً"- الرواية، ص١٣٦.

نحن، في الحقيقة، نستطيع أن نقرأ، وراء هذا تعليلاً ومحاولة من الكاتبة من خلال البطلة تبرير التصرف الغريب الذي تراه (هند) في تصرف السائحة، الاستغراب والارتياب الذي تريده أن يصلنا أو، على الأقل، أن نعرف أنه موجود في دواخل البطلة. ولكي لا تقدم لنا الكاتبة تفسيراً أو تقول بغرابة هذه الشخصية وبأنها تدعو إلى الارتياب، لأن قولها هذا أو تفسيرها سيسطح الدلالة العميقة، فإنها تثيرنا نحن وتؤكد الارتياب بشخصية السائحة الأمريكية، قبل أن نتركها أو تتركها البطلة ويتجاوزها مسار الرواية حدثيًا، وذلك بضربة فنية جميلة.

بل أكثر من ذلك أن تتعاطف أم (هند) معها فتلحّ على ابنتها لتطلب وبإلحاح أيضاً من السائحة أن تترك عنوانها- فكان عنوان شركة نفط كبرى في نيويورك قالت إنها تعمل سكرتيرة فيها- وأن تكتب إليهم بعد عودتها إلى أمريكا عما يحدث عندما سترى أم الأمريكية صورة الكنيسة وتشم ترابها. لكن الساعات التالية تزيد من غرابة هذه الشخصية ليتسلل ارتياب لا هوية واضحة له إلى البطلة وإلينا، حين لا تسلك في زيارة الكنيسة السلوك الطبيعي للسياح، ولا تهتم- وكأنها نسيت ما قالته- حتى بتصوير الكنيسة نفسها، بل بأشياء أخرى من حولها أو على بعد منها. وحتى تعاملها مع (هند) يفتقد ما يجب أن يكون عليه لدى إنسان في موقعها وتجاه شخص يقدم له المساعدة مجاناً. فحين بادرت (هند) إلى طرق البوابة القديمة للكنيسة بحجر:

"... صاحت الأمريكية بجفاء وأمر: اهدئي.

"عجبت هند، فما تريده السائحة داخل البوابة فلماذا تأمرها بالتوقف؟ سمّرتها اللهجة الحازمة فوقفت صامته. فتحت السائحة غطاء الكاميرا... وابتعدت عن هند، ثم أدارت ظهرها للباب الحديدي، وقاست بخطواتها مسافة ثم وقفت.. صارت الكنيسة الصغيرة وأشجارها وراءها تماماً.. وصوَّرتّ الشرق الجنوبي البعيد. تحررت هند من دهشتها فاندفعت إليها. حولت عدسة الكاميرا عن الشرق وأدارت السائحة إلى الكنيسة:

"- على الأقل صوريها من الخارج."

"أنزلت الكاميرا وفي عينيها تلك النظرة التي لازمت هنداً مدة طويلة وحيرتها كثيراً. أزاحت يد هند عنها بعنف، واطل ذلك الإحساس الغريب في نظرة تلك السائحة ووجهها، فأحست هند بخوف من تغير ملامحها فصمتت. صورت المكان عند الأفق بمزيد من اللقطات ثم أغلقت كاميرتها وهند تقف عاجزة عن تفسير ما يحدث. كان الموقف قابضاً ومريباً وصامتاً"- الرواية، ص١٣٩.

وإذ انتهت سويعات مرافقتها للسائحة، بقيت (هند) بعد ذلك مستغربة وأحياناً مستريبة مما رأته من تلك الأمريكية الغريبة الأطوار. وحتى حين كانت تحاول تعليل ما رأت لتقنع نفسها بذلك وبأنه ليس غريباً، يبقى فيها ما يريبها:

"ولكن أليس بعض السياح مجانين؟.. هكذا يعتقد الناس.. والأمريكيون لا يفكرون كثيراً.. يبيعهم الناس ماء الشتاء المطر مدّعين أنه من نهر الأردن فيشترونه ويدهنون به أنفسهم، ويبيعونهم تراباً، كما كتب لهم عماد أخوها الذي يعيش في أمريكا يوماً، في قوارير من رمال أمريكا ويدّعون أنه من جبال القدس فيحفظونها في منازلهم للتبرك بها.. فلماذا تستغرب أن تفعل هذه السائحة أي شيء؟"- الرواية، ص١٣٧.

"انتظرتْ أن تصل منها بطاقة كما يفعل المتحضرون... كلمات تؤكد ما روته عن أمها، فضاع انتظار الأيام... وهي لا تستطيع نسيان أو تفسير تلك النظرة"- الرواية، ص١٣٧.

وبنفس الروح الطيبة، ولكي لا تسيء الظن بما أبدته السائحة كتبت إليها على العنوان الذي تركته لها، لتكون النتيجة المؤكدة والمؤكِدة للارتياب:

"عادت الرسالة بعد أسابيع من الانتظار، وقد كُتب على طرف مظروفها بخط أحمر كبير: العنوان غير موجود"- الرواية، ص١٣٨.

الآن ماذا يعني هذا؟ من الواضح أن الكاتبة تلمح أو تعلن عن ذلك الدور الذي مارسه غربيون، وخاصة من اليهود، في نكبة العرب وفي خلق إسرائيل فقط، بل في إدامة وجودها الشاذ، وهم يتحركون بأشكال يعلنون عنها بصراحة أحياناً، وبشكل أشباح تؤدي ذلك الدور في غفلة من العرب، أو الفلسطينيين.. ولعل عمق هذه الظاهرة لا تتأتى مما فعلته فحسب، بل مما لا تزال تفعله خصوصاً.

ولا تقتصر صورة الغرب، وتحديداً أمريكا، على هذا، بل هي تتمثل أيضاً في صور أخرى غير مباشرة، وتحديداً من خلال هجرة الفلسطينيين إلى أمريكا التي تمثلها في الرواية رحلة (عماد)- أخو هند- إليها للدراسة حيث أن له أقرباء هناك، وما يتبع ذلك من إرساله الرسائل إلى أهله، ومنهم (حسام) ويحكي لهم فيها عن أمريكا، ليتبعه (حسام) هذا بعد ذلك. ومع حضور أمريكا المحدود من خلال هذا، لا يتحقق حضور الأمريكيين حقيقة، وحتى (كاتي) التي يتزوجها عماد لا نعرف عنها شيء غير الاسم وأنها أمريكية. ومع هذا فإنها تعني شيئاً بلا شك، فنستنتج للكاتب موقفاً حين نحس الرفض الذي تعبر عنه بشكل أو بآخر لأمريكا وللهجرة إليها وللزواج من أمريكية، كما نرى أنه يتضح في تأثيره في العائلة وخاصة (هند). والواقع إن قرار زواج عماد من (كاتي) والبقاء في أمريكا يشكل لطمة لأهله، خاصة للأم وللأخت، بسبب ما يعنيه ذلك لهم- ص ١٢٥- ولنا أن نفهم من هنا قول إبراهيم خليل: "يحمل البريد إلى هند أنباءً غير سارة، فأخوها عماد يتزوج من أمريكية (كاتي) ويقرر البقاء في أمريكا". فواضح لا للروائيين فحسب، بل للعرب العاديين أيضاً أن الارتباط بالغرب، أياً كانت طبيعته، يعني غالباً أكثر من مجرد ارتباط.. فقد يعني استلاباً، ومصادرةً للذات، وتسليماً، وقد يعني بيعاً للوطن، وهو ما نحسه هاجساً وراء الحادثة وتطورها وبطلتها وبالطبع مبدعتها.

---

• كاتب وأكاديمي عراقي

najmaldyni@yahoo.com

# حوار مع فرنسوا شينغ

# نقل الإرث الروحي


أجرى الحوار: بيرون سولت
ترجمة وإعداد: مدني قصري *

**فرانسوا شينغ رجل أنَسيّ، وفيلسوف بالمعنى الكامل للفظ، وعابرٌ لما بين ضفتين، ضفة الشرق وضفة الغرب. عندما وصل إلى فرنسا العام ١٩٤٨ وعمره عشرون عاماً عرف العوزَ والوحدة واليأس. في روايته الجديدة "مأثور تياني" Le dit de Tianyi (الصادر عن دار ألبين ميشيل) والحائزة على جائزة "فيمينا" Femina يعطينا فرانسوا شينغ، الكاتب والشاعر، وصاحب المقالات في الفن والشعر يقدّم لنا في آنٍ معرفة وشهادة شخصية، نسج خيوطها على خلفية من التاريخ. إنها أيضاً قصة بحث روحي خالص تُسائِل في ولع وشغف سرّ الأقدار الخفي.**

أعمالٌ حساسة وسخية، وقوية ومرهفة، يعكس فيها فرنسوا شينغ صدى اللقاء الملِحّ الذي ينبغي أن يتحقق ما بين الصين والغرب. سوف تجد الصين في هذا اللقاء الانفتاحَ الضروري لنشر حداثتها المادية والاجتماعية والروحية على السواء. أما الغرب فسوف يجد في هذا اللقاء نظرةً جديدة لا غنىً له عنها ليوسّع بها فكره وحساسيته.

حول روايته الجديدة كان لنا معه هذا اللقاء.

**بعد أكثر من عشرين عاماً من التعليم في معهد الحضارات واللغات الشرقية أية نظرة تحملها اليوم عن هذه السنوات؟**

- لم أكن رجلَ معرفة، مُزوداً بثقافة موسوعية، يُلقي محاضراته في هيبة ووقار على طلبة فَغَرَتْ أفواهُهم من فرط الإعجاب. لا، إطلاقاً ! التعليم في حياتي كان تعلّماً طويلا، وبحثاً متواصلاً. وإنْ كنتُ اليوم قد تقدمتُ في فهم أفضل وأعمق لذاتي، وفي فهم الآخرين أيضاً فذاك لأنّ تأملا عميقاً، مقروناً بالرغبة في التحصيل والتعليم، ما فتىء يدفعني نحو مزيد من التأمل ومن الفهم. كان يسعني، من سنة إلى سنة، أن أعود دون كلل أو ملل إلى الموضوع نفسه، أعرضه بشكل مختلف، وأقلّبه من كل جوانبه، وأراه في كل مرة بشكل أفضل، وبقدر أكبر وأعمق من الوضوح والحساسية. كان التعليم تحرّياً وتقدماً متواصلاً. التعليم عمليةٌ لا متناهية، ولا شك أن عملية التلقين والتوصيل تنطوي دائماً على التجديد، وعلى تجاوز الذات... أبعد من الذات.



**لا شك أنه لم يكن من السهل على رجل شرقي**





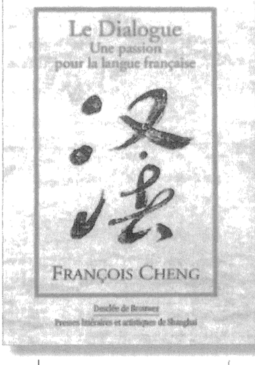
حوار مع فرنسوا شينغ

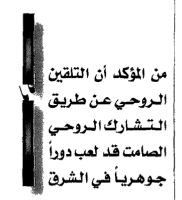
**مثلك أن يُعلّم شيئاً للغربيين الذين غالباً ما يستوعبون العالم والحياة بكيفية دماغية بحتة، فيما انتم الشرقيين كثيراً ما تلجأون إلى الحساسية في الاستيعاب.**

– الإنسان الشرقي يلجأ على الخصوص إلى الجانب المادي للأشياء. فبمحاولة ربط المجرد بالملموس، والعقلاني بالحدس الصرف استطعتُ في النهاية أن أحصل على تناغم خصب حتى وإن كان هذا التناغم غير ثابت في كل الأحوال. ناهيك عن أن وضعيتي كمهاجر في فرنسا قد أتاح لي أن أستخلص ثروات كثيرة من الشرق ومن الغرب سواء بسواء.

**في الشرق كان الصمت دوماً يحتل مكاناً مميزاً في التلقين الروحي.**

– من المؤكد أن التلقين الروحي عن طريق التشارك الروحي الصامت قد لعب دوراً جوهرياً في الشرق. المُعلّم يقول كلمةً، أو جملةً، لا لكي يوحي بعلم وما يحتويه هذا العلم، لكن لكي يلقّنَ طريقةً في الرؤية أو في الفكر. ففي الصين مثلا نجد أن الفلسفة أو الفن غالباً ما يوضحان هذا الجانب من التلقين. مثلاً، يستشعر أحدُ الشيوخ أنّ رجلا شاباً على وشك الوصول فيظل جالساً ساعات طويلةً على قارعة الطريق في انتظّاره. فإن مرّ الشاب بهذا الشيخ ولم ينتبه لوجود هذا المعلم فقد فاته الحظ. وإن هو توقف عند هذا الشيخ كان ذلك دليلا على أنه جديرٌ وخليقٌ بتعليم هذا الشيخ وحكمته. عندئذ فقط ينطق المعلم ببعض الجمل ثم يطلب من الشاب أن يواصل طريقه. ثم يختفي. ومنذ هذه اللحظة يدرك هذا المعلم أن الشاب الذي تحدث إليه سيحمل رسالته بعيداً. وقد يختفي هذا الشيخ ويتوارى وهو على يقين بأن فكرته سوف تجد من يصونها ويجدِّدها. طريق التجرد طريق قاسٍ وأليم. فهو ينطوي على الحرمان والتجرد من المتع الفورية السهلة، وكهذا



**من المؤكد أن التلقين الروحي عن طريق التشارك الروحي الصامت قد لعب دوراً جوهرياً في الشرق**

ينتقل مشعلُ الروحية الصينية : يفرض المعلمُ نفسَه على تلميذه فرضاً فيعطيه كلّ شيء ثم يتوارى لكي يصبح التلميذُ هو المعلمُ نفسُه.

في الصين هناك شكلٌ من الروحية التي تجري خارج الحركات الطقوسية. فهي تعبيرٌ يتجسد في الفن، وفي الشعر وفي فن الخط...، فعن طريق الفن يتّحد الانسان مع جوهر الكون ويكتمل (أي يحقّق ذاته الكاملة). عملُه الفني هو تحويلٌ (إسقاط) للعالم الجواني. وقد وصف المفكر "سو تونغ بو" Su Tung Po هذه التجربة أحسن وصف بالقول :"قبل أن ترسم خيزراناً دَعْهُ أوّلا ينمو في داخلك".

فبفضل الفن يتفاعل الرسام والخطاط والشاعر جسداً وروحاً، لكي يحقّق رغبته في الالتحاق بما لا مجال لوصفه، وبالخفي اللامنظور.

**×ما الذي يمكن الشرق والغرب أن ينقله كل منهما للآخر**

–البلدان الغربية تعيش أزمة حادةً لكن ليس بالحدة نفسها التي يعيشها بلدٌ مثل الصين. ما أكثر الذين يظنون عن خطأ أن الصين بلدٌ منغلق، منطوٍ على نفسه. هذا البلد الذي عاش منعزلا بحكم وضعه الجغرافي هو الذي ظل يُطلَق عليه لزمن طويل اسم "البلد الوسط". لكن في زمن اليونان القديم عرفت الصين عصراً ذهبياً سُمّيَ في تلك الأثناء بعصر "المائة مدرسة" التي كانت أشهرها المدرسة الكونفوشيوسية والمدرسة الطاوية. كانت فترةً فكرية خصبة اكتشفتْ الصينُ خلالها البوذية التي تشبّعت بها كثيراً قبل أن تنشرها بدورها في الشرق الأقصى برمته. وبالكيفية نفسها هناك اليوم إمكانية هائلة للتلاقي والاقتسام، والتواصل ما بين الثقافتين الصينية والغربية. على الصين أن تلتقي حتماً بالثقافة الغربية حتى يَحْدُثَ التحول العميق.

×ونحن نستمع اليك نحس وكأن الغرب سيعيد بعث الروح الصينية. تُرى ما الذي يمكن أن تتبادله هاتان الثقافتان؟

–إني عائدٌ لتوي من الصين حيث ألقيتُ سلسلةً من المحاضرات على طلبة في بكين. هناك التقيتُ بشبيبة متعطّشة، ومنفتحة، وعلى دراية كاملة بما يحدث في الغرب. في الصين نجد في الوقت الحالي أحسن الأخصائيين في هيدغر، وميشيل فوكو، ورولان بارت. لم أجتهد كثيراً حتى أحس أن الذين يستمعون إليّ قد استوعبوا بحق ما كنتُ أتمنى أن أنقله إليهم. فالصين اليوم تستولي على القيم المادية التي

طالما أشهرها الغرب وروّج لها كثيراً، كالربح والمردود والمنفعة وغيرها من القيم، لكن الثقافة الحقيقية لا يمكن أن تفقد روحها حين تستقبل تأثيرات خارجية. طال الزمن أم قصر فسوف تخصبُ الروحيةُ الغربيةَ الصينَ لا محالة، لأن الطاوية Taoisme (فلسفة لاوو تسو الدينية) فكرة متحركة ومنفتحة للغاية، طالما أنها لا يقسم إلا بواسطة النَّفَس (النفث)، وبواسطة الكيانات الكبرى مثل "اليي Yi والينغ Yang والسماء والأرض. في الأصل كان في هذا البلد بنية استقبال واسعة جداً وحرة بما يتسع لإدماج العناصر المقبولة الآتية من الخارج. لقد نجحت الصين في إدماج البوذية دون أن تفقد روحها الأصلية، وسوف تعمل بالمثل مع روحيات الغرب. لكن الثابت أن ما ينطبق على الصين هو صحيح أيضاً بالنسبة للغرب الذي لا ينبغي أن يقلّد العالم الشرقي بالاكتفاء بجماليات يستوردها بأثمانٍ رخيصة وبنَزْوية روحانية قوامُها الكسلُ بدلَ الحكمة.

على المدى البعيد سوف تظل الصين محاوراً ومتحدثاً متميزاً للغرب. ولمّا كانت الصين تقع عند أقصى قارة أوراسيا فقد أخذتْ العالمَ من الطرف الآخر النقيض. ليس بكيفية متعارضة بل بصورة مكمّلة. فعندما لا يُقَسِم الغربُ إلا بالمادة وبـ "الإمتلاء" الذي بنى به قوته فإن الصين تفضل الفراغ عن الامتلاء. إن الغرب لا يثق إلا بما هو قارٌ ومستقر. لذلك فلكي يعيش ويبقى عليه أن يخْبر تجربةَ الفراغ هذه، المرتبطة بفكرةِ النَّفس (النفث). لقد كانت الصين تفضل الثلاثية. ومع ذلك فإن الإثنين (أو الثنائية) يُفترَض أنه كاف طالما أن "اليي Yi والينغ Yang يُنتجان الضعف والمتعدد بحكم تفاعلهما. لكن "لاوو تسو" Lao Tseu يعلمنا في هذا الشأن أن ما بين "اليي Yi والينغ Yang ثمة ما يسمى بـ "نفَس الفراغ الوسط". فهذا هو الذي يتيح لنا بأن نخلّص "اليي والينغ" من تعارضهما السلبي، ونجرّهما إلى تفاعل حقيقي.

**لقد أسقط الغربُ أخيراً القناعَ عن الشر. لكن هذا الغرب، على عكس المفكرين الصينيين، يفكر في مسألة الشر كنوع من المشكلة المطلقة**

الفراغ الأوسط يتيح التبادل ويساعد على التجاوز. وبقدر ما نوليه من أهمية لهذا المبدأ سندرك أن الفكر الصيني ليس ثنائياً بل ثلاثياً. فحتى وإن وُجد في الغرب مبدأ الثالوث فإن الفكر العقلاني العادي عنده لا يقوم إلا على الإثنين، أي الثنائية. الروح الغربية روحٌ تتّسم بثنائية عميقة. وثمة دائماً تفرّع ثنائي ما بين السمو والمثولية، ما بين الذات والموضوع، ما بين العقل والشعور، ما بين الجسد والروح. هذا هو المبدأ الذي بنى عليه الغربُ قوتَه وهيمنته. وفي الوقت ذاته فقد تواطأ (بمعنى التقارب) مع الكون وفقد ثقته بالطبيعة. الغربُ فرض سيطرته على العالم لكنه مهدّدٌ بأن يفقد روحه إذا

DAO DE JING

LE LIVRE DE LA VOIE ET DE LA VERTU

LAO ZI

TRADUCTION ET PRÉSENTATION DE CLAUDE LARRE

DESCLÉE DE BROUWER

لم يتعلم التواضع. وعلى الطرف الآخر، نجد الصين، على الرغم من تجارب أليمة عديدة، تؤمن بالحياة وكأنها أبرمتْ عقداً من الثقة المتبادلة مع النَّفَس الحيوي. فهذا النَّفَس الذي لا ينقطع هو الذي علّم الصين كيف تجتاز محنَها. فهي تستطيع إذاً أن تنقل إلى الغرب هذا المفهوم الحدسي التلقائي عن الكون الذي يرتبط كلُ شيء فيه بعضُه بالبعض الآخر. كل شيء مرتبطٌ بواسطة النَّفَس. إنّ ما يمكن أن يقدّمه الغربُ من مساهمة إلى الصين هو مسألة ذات. فحتى وإن كان كونفوشيوس يدعو دائماً إلى مكانة الإنسان في الكون فإن الصين لم تفكر في الذات بالحدة نفسها التي فكر بها اليونان القديم. فإذا كان الغرب يجتاز أزمةً فذاك لأنه من فرط ما ضخّم الذات بصفتها كائناً معزولة فقد انتهى إلى فردانية مفرطة. غير أنه إذا كان الغرب يمرّ بأزمة في القيم فلا ينبغي أن يكون ذلك مبرراً للصين لكي تعفي نفسَها من إعادة التفكير في مسألة تعقّد الذات. فبسبب هذا التعقيد يظل الإنسان في حالة تطور، ونحن أبعد ما نكون عن الوصول إلى مرحلة "الإنسان الممكن". فإذا كان الإنسان كائناً صائراً (أي في حالة صيرورة) فذاك لأنه قبل كل شيء إنسانٌ حرّ. إن الحرية هي الشرط الأساسي لكي يصبح الإنسان حقاً ما هو حقاً.

لقد أسقط الغربُ أخيراً القناعَ عن الشر. لكن هذا الغرب، على عكس المفكرين الصينيين، يفكر في مسألة الشر كنوع من المشكلة المطلقة. ومَن تأمل المسألة بعمق فقد خطا خطوتَه الأولى على طريق تجاوز هذه المسألة. لكنها سيرورة طويلة وشاقة، لأنه لا أحد مؤهلٌ أكثر من الإنسان لوضع طاقة الذكاء في خدمة تقويض نفسه بنفسه.

عن مجلة نوفيل كليه

* كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن
Meryad2003@yahoo.fr

حوار مع فرنسوا شينغ

## ١٠٠ عام على ولادة أشهر فنانة في القرن العشرين

# فريدا كاهلو: أسطورة الفن المكسيكي

غازي انعيم*

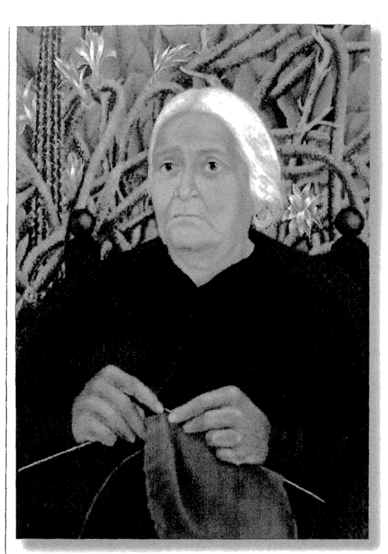
**تعرضت في طفولتها لظروف صحية ونفسية قاسية ولحادثة جعلتها تعيش مستلقية على ظهرها في السرير لفترة طويلة... لكنها لم تستسلم لتلك الظروف وبقيت تصارع العذاب والألم، وتعشق الحياة والفن... وكانت خير من عبر عن ذلك في أعمال فنية فريدة جعلتها محط اهتمام نقاد الفن.**




كما أن السينما لم تتجاهل حياتها، والكل يتذكر الفيلم السينمائي الذي تناول سيرتها منذ طفولتها في مطلع عشرينيات القرن الماضي، ثم غرامها وزواجها من رسام الجداريات دييغو ريفيرا، حتى تطورها لتصبح رسامة بذاتها. والفيلم الذي عرض في أكثرية صالات دور العرض في العالم كان من بطولة عارضة الأزياء الشهيرة المكسيكية اللبنانية الأصل " سلمى الحايك ".

كما عرضت مسرحية عن حياتها على مسرح نيويورك، وأكثر من ذلك فقد قام عارض الأزياء " جان بول جوتييه " بإهداء أحد عروضه للفنانة... لأسلوبها المتميز في اختيار ما يناسبها من أزياء، كما عرض متحف تيت للفن الحديث في لندن عام ٢٠٠٥ معرضاً شاملاً لأعمالها لم يشهدها المشاهد البريطاني منذ وفاتها.

إنها الفنانة التشكيلية المكسيكية فريدا كاهلو التي خصص لها متحف " بالاسيو دي بيلاس أرتيز " في مكسيكو أكبر معرض لأعمالها التي تحولت مع حياتها إلى أسطورة الفن المكسيكي. ويأتي هذا المعرض. افتتح في ١٣



حزيران ويستمر لغاية ١٩ آب ٢٠٠٧ . الذي تمت استعارة أعماله من متاحف ديترويت، ولوس أنجلوس، وميامي، وسان فرانسيسكو، ونايوغا (اليابان)، في إطار إحياء المكسيك هذا العام للذكرى المئوية الأولى لميلاد فريدا.

ولدت الفنانة ماجدالينا كارمن فريدا كاهلو كولدرون في ضاحية كويوواكان، المتاخمة لمدينة مكسيكو سيتي يوم ٦ تموز عام ١٩٠٧، لأم هندية تنتمي أصولها إلى سكان القارة الأصليين وأب ألماني مهاجر. وقد قامت فيما بعد بتغيير تاريخ ميلادها إلى العام ١٩١٠، لتزداد ارتباطاً " بالثورة الشعبية المكسيكية " ثورة زاباتا " التي أطلقت شعلتها الأولى من جنوب البلاد.

### بداية المعاناة

كانت حياة فريدا مرتبطة بالألم منذ البداية، حيث ولدت بصحة معتلة، وبدأت معاناتها مع المرض وهي في سن السادسة . ١٩١٣ . حيث أصيبت بشلل الأطفال الذي سبب لها آلاماً نفسية شديدة، تركت فيها أثراً مؤلماً، خاصة بعد أن تسبب في تشوه ساقها وقدمها اليمنى مسبباً إعاقة دائمة. ومن وقتها وساقها اليمنى ستظل ضعيفة ورفيعة مثل العصا، إلا أن ذلك لم يمنعها من متابعة دراستها في المدرسة الإعدادية الوطنية، وحتى لا تسمع تعليقات زميلاتها في المدرسة اللاتي أطلقن عليها اسم " فريدا الساق الخشبية " و" فريدا الكسيحة " ولقب " أم رجل خشب "، فضّلت أن ترتدي ملابس الأولاد أو جوارب صوفية طويلة وثقيلة برغم حرارة الجو.

كان والدها فناناً ومصوراً محترفاً، حيث حصل على مكانة متميزة لما قام به من دور أساسي في توثيق العمارة في المكسيك بتكليف من حكومة (الدكتاتور) دياز، إثر قيام الثورة... وخلال تلك الفترة العصيبة تعرضت الأسرة لظروف مادية سيئة، ما اضطر " فريدا " للعمل بعض الوقت عوناً للأسرة، كانت قد تعلمت الكثير من والدها الذي شملها برعاية خاصة وأتاح لها فرصة تعلم فن الحفر على يد أحد أصدقائه، كما ألحقها بمرحلة الدراسة العليا بعد أن أنهت مرحلة التعليم الأساسي، وهذه الميزة لم تكن متاحة لكثير من الفتيات آنذاك، حتى أنها كانت من المتفوقات الـ (٣٤)، من ضمن ٢٠٠٠ تلميذة في هذه المرحلة التعليمية.

في عام ١٩٢٢ التقت لأول مرة في المدرسة الإعدادية بالرسام المكسيكي الشهير " دييغو ريفيرا "، وكان قد أنجز لتوه جداريته الأولى " التكوين "، ولعلّ ذلك اللقاء أثّر في " فريدا " التي قررت تلقي الدروس في النحت على يد النحات " فيرناندو فيرنانديز"، وكان من الممكن أن تكون " فريدا " من النحاتين الناشئين في بداية القرن الماضي، لولا أن قدرها عاد لملاحقتها وهي في الثامنة عشرة من عمرها. ففي يوم ١٧ أيلول ١٩٢٥، كانت في طريق عودتها من المدرسة إلى منزلها في سيارة نقل عام في مكسيكو، عندما ظهرت فجأة عربة " ترام " صغير فوق القضبان التي تستعد السيارة لعبورها، لم يكن " الترام " الصغير في حالة جيدة وربما استطاعت السيارة عبور القضبان أو ربما لا.. المهم أن " الترام " اصطدم بالسيارة، ودفع بها بعنف نحو حائط.

أصيبت " فريدا " في هذه الحادثة بكسور خطيرة في الحوض والذراعين مع إصابة عمودها الفقري في ثلاثة مواضع، نتيجة اختراق مسند الكرسي المعدني لجسمها من الخاصرة إلى أعضائها التناسلية، فتحطم حوضها بشكل شبه كامل، وحرمها من الإنجاب طيلة حياتها، حيث أجهضت ٦ مرات، الأمر الذي كان له عظيم الأثر في نفسها، وطبعها بالمزيد من الحزن، واضطرت " فريدا " التي خضعت لاثنتين وثلاثين عملية جراحية إلى البقاء ثلاثة شهور في المستشفى، ثم عادت إليه لاستمرار الألم الشديد، الأمر الذي دعا الأطباء إلى أن يفرضوا

عليها ارتداء قميص من الجبس لمدة ٩ شهور.

في هذه الفترة طلبت " فريدا " من والدتها الأدوات اللازمة للرسم، فلبت أمها النداء بسرعة وأحضرت لها سريراً جميلاً، وحامل للوحات يمكن أن تضعه فوق ركبتها من جانب، ويمكن أن تثبته في سريرها من جانب آخر. كما أحضرت لها ريشاً، وألواناً، وباليتة، بالإضافة إلى مرآة ثبتت أمامها في سقف الغرفة، بحيث تتيح لها أن تشاهد نفسها، لأنها كانت محرومة من الجلوس، ومن هنا بدأت محاولات فريدا الفنية في عالم الرسم بشكل مكثف، فأنتجت سلسلة من الصور الذاتية . البورتريه . التي تتحدث عن ألمها، وقلقها.

كانت تلك البورتريهات التي رسمتها بمنزلة ترجمة حية لعالمها، فاللوحات سوداوية، تسودها الأشكال الغامضة، وكانت تلك الأعمال أيضاً بداية لسلسلة طويلة من الصور الذاتية، التي شكلت معظم أعمالها فيما بعد، واستمرت كذلك حتى عشية وفاتها، تقول الفنانة:

« لقد سألوني كثيراً عن إصراري على رسم هذه البورتريهات الذاتية، في البداية لم يكن هنا اختيار آخر أمامي... عندما تجد أعلى رأسك صورتك الشخصية فإنها تتحول إلى فكرة متسلطة تنهشك، والرسم كان وسيلة لتخلصني من هذا القيد ».

### لقاء فريدا بأشهر رسام في المكسيك

في عام ١٩٢٦ استطاعت المشي ثانية، وبدأت تتردد إلى الوسط الفني، الذي كان معظمه في الحزب الشيوعي المكسيكي، وبعد عام . كانت في العشرين من عمرها . انضمت للحزب الشيوعي كوسيلة للنضال وتحقيق الذات، وظلت تشارك في التظاهرات العمالية وهي على كرسيها المتحرك، ونضالها السياسي انعكس حكماً على لوحاتها، إذ أدخلت السياسة في رسوماتها خدمة للحزب وللثورة، الأمر الذي لم يظهر إلا في أواخر حياتها الإبداعية، في شكل خاص، من خلال ثلاث لوحات هي: " الماركسية شفاء المرضى " و" فريدا وستالين " و" بورتريه لستالين " غير مكتمل.

وفي عام ١٩٢٨ التقت بالفنان " دييغو ريفيرا " أشهر رسام جداري في المكسيك، والناطق الرسمي الفني باسم بلده، عندما فاجأته بزيارتها الأولى، في مبنى وزارة التربية في العاصمة المكسيكية، حيث كان يرسم لوحة جدارية، وخاطبته قائلة «دييغو، انزل، لم آت لأغازلك، بل لأريك رسومي »، أعجب دييغو بثقتها الكبيرة بنفسها، وانجذب إليها. بعد ذلك أخذ يزورها، وتوطدت بينهما علاقة سرعان ما اتجهت نحو الرومانسية، والاهتمام بمظهرها لناحية التزين بشرائط وزهور في شعرها وعقود وحلي حول رقبتها، فكانت بذلك أشبه بأميرة من قبائل الأنكا. تلك العلاقة جعلتها تزداد قناعة بضرورة تحسين تقنياتها الفنية، بتشجيع ودعم من دييغو ريفيرا.

### الزواج...

في عام ١٩٢٩ طلب " دييغو ريفيرا " يدها من والدها، وفي ٢١ آب ليلة الاحتفال بالعرس، بدت معه مثل حمامة بجانب فيل، ولم تكن أمها راضية عن زواجهما، ورفضت حضور الاحتفال، لأنه كان متزوجا ويكبرها بنحو عشرين سنة.

بعد عدة أيام أقام العروسان حفلاً فخماً وكانت ضمن المدعوين " لولى مارين " زوجة دييغو الأولى، وحدث ما لم يكن أحد يتوقعه، فجأة طلبت " لولى " الصمت من الجميع، وتقدمت نحو فريدا ورفعت طرف فستانها وهي تصرخ: " انظروا إلى هاتين الساقين البائستين المشوهتين الخاليتين من اللحم، اللتين فضلهما دييغو على ساقي .

ولم تتوقف المفاجآت عند هذا الحد بل انهالت عليها العروس " فريدا " بالضرب والصفع، وأنهى " دييغو " العراك بطلقات نارية في الهواء.

في عام ١٩٣٠ مرت فريدا بتجربة إجهاض سببت لها آلاماً نفسية وجسدية هائلة، وكان الحمل بناء على نصيحة الأطباء، وقد كان " دييغو " في هذه الفترة متفرغاً لجدارية قصر كورتيوس.



بعد ذلك قصد الاثنان الولايات المتحدة، بدءاً من سان فرانسيسكو، إلى ديترويت، ليستقرا أخيراً في نيويورك، وقد رسمت فيريدا في نيويورك لوحتها التي حملت اسم " ثوبي معلق هناك "، وهي لوحة رمزية، كانت باكورة سلسلة من الأعمال المماثلة التي أنجزتها بعد ذلك، والتي حفلت بالرموز الدينية، الشعبية والوطنية المكسيكية في آن.

وفي الولايات المتحدة جاءت لـ " دييغو ريفيرا " طلبية كبيرة من قبل الملياردير " جون روكفيللر "، الذي كلفه بإنجاز عدد من الرسوم الجدارية، وهنا تعرف إلى النحاتة الموهوبة " لويز فيفيلسون " التي أصبحت عشيقته، فانتقمت منه " فريدا "

بارتباطها بعلاقة مع المصور الشهير " نيكولاس موراي " مصور (فانيتي فير)، الذي التقط لها صوراً كلها نعومة وشاعرية.

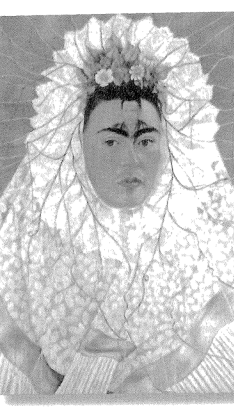
في العام ١٩٣٤، عاد " دييغو " و" فريدا " إلى مكسيكو، وسكنا شقة صغيرة بشارع ألتافيستا، في بناء صممه " خوان أورغورمان " في سان أنجل، وهناك، تعرضت " فريدا " لإجهاض آخر.

وكانت " فريدا " قد علقت على الحمل آمالاً كبيرة لتنجب . كما ذكرت في يومياتها . " دييغو " الصغير، ولكن أجهض الجنين بعد قضائها نحو الأسبوعين في المستشفى، وقد عبرت عن مشاعرها تجاه تجربتي الإجهاض الأولى والثانية . في لوحتين في أحدها نرى امرأة ممددة على سرير، في وضع الولادة. الجزء الأعلى من جسدها حتى رأسها مغطى برداء، وفوق السرير هناك إطار بداخله صورة مرسومة لسيدة الآلام، ورسمت في أسفل اللوحة شريط خالٍ من أي كتابة، تقليدياً يحمل هذا الجزء صلاةً وشكراً للسيدة العذراء على ما حققته من بركة للأم التي وضعت.

كما خضعت " فريدا " في هذه الفترة لعملية جراحية في رجلها اليمنى، لتتواصل عملية التشويه الجسدي، التي عانتها " فريدا " طيلة حياتها، وانعكست من خلال أعمالها الفنية، التي ازدادت تشوهياً وألماً.

في تلك الفترة انجرف " دييغو " في علاقة غرامية مع شقيقة فريدا " كريستينا " الأمر الذي أوقعها في كآبة عميقة فانفصلت عن زوجها وعادت وحيدة إلى نيويورك.

بعد نيويورك، عادت " فريدا " إلى مكسيكو في العام ١٩٣٧، وكان زعيم المناشفة وأحد قادة ثورة اكتوبر " ليون تروتسكي " وزوجته " ناتاليا " قد وصلا للتو، للإقامة في العاصمة المكسيكية بعد أن طلبا اللجوء السياسي، فذهبت " فريدا " وحيدة أيضاً لاستقبالهما عند مرفأ تامبيكو، وقد نزل تروتسكي وزوجته في منزل " فريدا " في " كويوواكان " والمعروف باسم " البيت الأزرق "، وقد عاشت " فريدا " مع " تروتسكي " في ذلك البيت قصة حب ملتهبة، إلى أن توفي في الحادي والعشرين من آب العام ١٩٤٠، فسببت لها تلك الوفاة المزيد من الحزن، والبيت الأزرق هو الآن متحف وطني بالمكسيك، تتناول معروضاته حيات " فريدا " ولوحاتها.



كما شهد ذلك العام الجانب الأكبر من إنتاج " فريدا " من الأعمال الفنية، حيث رسمت لوحات عديدة، منها " مرضعتي وأنا، موت ديماس، جداي . والداي . وأنا " والعديد من الأعمال الفنية، التي حملت الصبغة الشخصية البحتة، التي ميزت أعمالها.

### التعرف إلى أندريه بريتون

في العام ١٩٣٨، وصل الأديب الفرنسي أندريه بريتون إلى المكسيك لإلقاء عدة محاضرات، وعبر لـ " فريدا " عن إعجابه بها وأنه يحب فعلاً رسمها، كما أذهلته النزعة الفنية السريالية، التي يمتاز بها الفن المكسيكي، ولا سيما في تلك الحقبة، وكانت " فريدا كاهلو "، في رأيه، من ضمن جيل جديد من فناني المكسيك السرياليين الأبرز.

ولقد لازمت تلك الصفة أعمال كاهلو، التي قالت مع ذلك: " سريالية؟ لا أعتقد أنني كذلك، فلم يحدث لي قط أن رسمت أحلامي، بل إنني لم أرسم سوى واقعي أنا ". وبرغم دفاعها على إنها لا تنتمي إلى أي مدرسة فنية، إلا أنه أكد لها أنها من المدرسة السريالية، ودعاها إلى عرض أعمالها في باريس.

في العام التالي، أبحرت فريدا وحدها إلى باريس لحضور المعرض الذي نظمه أندريه بريتون تحت عنوان " المكسيك "، وقد تضّمن أعمالاً مكسيكية متنوعة، منها ثماني عشرة لوحة لفريدا، وفي كتالوج المعرض سجل " بريتون " هذه العبارة: " إن فن فريدا كاهلو هو شريطة تحيط بقنبلة ".

في هذه الأثناء اشترى متحف اللوفر صورة ذاتية لها كانت قد رسمتها عام ١٩٣٨، وكتب بيكاسو إلى دييغو ريفيرا قائلاً: " لا أنت ولا (ديران) ولا أنا نجيد رسم الوجوه مثل فريدا كاهلو ".

وشعرت " فريدا " بالوحدة في باريس، ولم تعجب فيها سوى بكاتدرائية نوتردام حيث أوقدت شموعاً لها ولزوجها دييغو ولتروتسكي، ولم تحب ضاحية مونبارناس لأن دييغو تجول فيها في الماضي.

وعلى ذلك فكل شيء ليس مظلماً أمام السيدة الشابة، ففي يوم افتتاح المعرض كان ضمن الحاضرين الفنان الكبير "كاندنيسكي" الذي هنأها وعبّر عن مدى تأثره بما شهده، واحتضنها " ميرو " بين ذراعيه، وغمرها "أرنست" بالتهاني والمجاملات، وعبّر "بيكاسو" عن انبهاره وأهداها بهذه المناسبة قرطاً من العاج، وكان رد فريدا على هذه السيمفونية من المديح: " إن هؤلاء السرياليين ليسوا سوى جماعة من المجانين".

في العام ١٩٣٩ رسمت لوحة " فريدا وفريدا " وتبدو الفنانة فيها بشخصيتين، وبقلبين متواصلين علقا في رقبتين إحداهما تمثل الزي المحلي، وهي تحمل مقص قطع شريان القلب، وتحول الدم إلى زهور فوق الفستان

الأبيض. الصورة التي لم يكن يفضلها ديغو. والأخرى في زي أوروبي وقلبها منزوع خارج جسدها، هذا العمل يجسّد الصراع بين انتمائها للوطن وأصولها الأوروبية، وهو أحد الصراعات التي عانتها فريدا في حياتها إلى جانب معاناتها من آثار شلل الأطفال والألم النفسي الذي سببه لها.

### الانتماء للمكسيك

لم تنس فريدا في أعمالها ارتباطها وانتماءها لوطنها المكسيك، وقد عبّرت عن ذلك في لوحتها " بين حدود المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية " ويعلق محمود سعد على هذه اللوحة بالقول: " نجدها تتوسط اللوحة واقفة بزهو وإباء بين عالمين متناقضين، عالم مكوناته آثار تاريخية لحضارة الهنود الحمر، تقف بشموخ لتناطح السماء التي تتشكل من سحابتين تتعانقان فيما بينهما، سحابة للشمس وأخرى للقمر. فيحدث انسجام وتناغم بين العمران والطبيعة. وتحاول فريدا أنسنة العنصرين المضيئين أي الشمس والقمر بإضفاء ملامح وأحاسيس إنسانية عليهما، حيث يتلامسان ويتعانقان كأنهما عشيقان، فيومض البرق بضوئه لينير سماء هذه الحضارة التي تقوم في اللوحة وقامت أيضاً في الواقع على أرض كلها خصوبة وعطاء ".

ويشير محمود سعد أن العالم الثاني الذي تصوره " فريدا كاهلو" هو: " عالم الولايات المتحدة الأمريكية الذي تنتصب فيه بدل الآثار المصانع التي تنفث دخاناً كثيفاً يلوث الجو، وبدل الجذور في أرض المكسيك التي تعبر عن إيغال الحضارة في القدم، نجد أسلاك كهربائية اصطناعية ترتبط بكاشف الضوء الذي تنتظر منا الفنانة " فريدا " إشعال الومضة لنلتقط لها نحن كمتلقين لعملها الفني صورة وهي عروس في أبهى حلتها تقف بين عالمين متناقضين، حاملة راية بلدها بيد وراية الولايات المتحدة بيد أخرى، وبين أصابعها سيجارة ترمز لمخلفات هذه الحضارة القاتلة، وأيضاً لاحتراق الفنانة لأن السيجارة لازمت " فريدا " في الكثير من أعمالها إلى درجة أنها أصبحت من المكونات الأساسية لأعمالها ".

هكذا استطاعت الفنانة أن تعبّر عن حضارة شعبها الذي ارتبطت به جسداً وروحاً بإبراز التناقضات بين عالمين متجاورين جغرافياً، هذا الارتباط بالوطن سجلته في معظم لوحاتها، عندما رمزت إليه في الكثير من لوحاتها سواء برسمه على شكل خصلات شعرها التي تغوص في الأرض، أو على شكل جذور طبيعية، فتتوحد بذلك الذات والوطن.

### ثنائياً لافتاً...

في العام ١٩٤٠ عادت " فريدا " إلى " دييغ "، ووصلت إلى نوع من " المصالحة " مع علاقاته المتفرقة، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من طبيعته، وكانت من جهتها، وعلى الرغم من الكآبة التي أصابتها جراء خيانته المتجددة دوماً، تنجرف بدورها في العديد من العلاقات، ولعل تلك العلاقات الخارجة عن المألوف آنذاك بزوجها " دييغو "، جعلتهما ثنائياً لافتاً في الأوساط الاجتماعية والفنية، وقد تحدثت " فريدا " عن تلك الناحية من حياتها مع " دييغو " بالقول: " أن أكون زوجة لدييغو، هو أروع شيء في العالم، إلا أنني أتيح له الحرية في علاقاته مع نساء أخريات لأن دييغو ليس زوجاً لأحد، ولن يكون كذلك قط، بل هو صديق وشريك رائع ".

في العام ١٩٤١ عرضت عدداً من لوحاتها في معهد بوسطن للفنون المعاصرة، وفي العام التالي أصدرت فريدا صحيفتها، التي كانت عبارة عن صفحات تحتوي على عدد من الملاحظات والرسوم، لإضافة إلى العديد من اعترافات الحب لدييغو، وعبارات تحمل عمق شعورها بالوحدة، كما كتبت عن نظرتها إلى العالم، وإلى جسدها المشوّه الذي كان يزداد تشويهاً مع كل عملية جراحية جديدة يأمر بها الأطباء.

وقد شاركت " فريدا " في ذلك العام أيضاً في المؤتمر المكسيكي الثقافي، وعرضت مجدداً في المتحف الحديث للفنون في نيويورك، كما تم تعيينها مدرّسة في معهد الرسم والنحت " إزميرالدا " التابع لوزارة التربية في العام ١٩٤٣.

بين العامين ١٩٤٤ و١٩٥٤، استمرت " فريدا كاهلو " في الرسم، والمشاركة في المعارض المحلية والدولية المختلفة، فرسمت في عام ١٩٤٦ " الأيل المجروح " وسط غابة من سيقان الشجر العارية من الأوراق، وفي خلفية العمل رسمت بحر تضربه عاصفة رعدية، وفي مقدمة العمل رسمت جذعاً ملقى على الأرض وقد اكتسى بالأوراق، واستبدلت الفنانة رأس " الأيل " برأسها، ونرى جسد الأيل مصاباً بتسعة من السهام، وعلى الرغم من الدماء التي تسيل من جروحه، نراه ما زال واقفاً، بل وفي حالة توحي بالمقاومة والصمود، واختيار " فريدا " للغزال هنا، له أكثر من مغزى رمزي، فهو يمثل القدم اليمنى من حضارة الأزتك، وهي القدم التي عانت من التشوه منذ كانت طفلة، وهو ما أكسبها لقب " أم رجل خشب ".

كما تابعت نشر صحيفتها وكتبت مقالة بعنوان " ملامح دييغو " وفي الفترة نفسها، ازداد تعلّقها بدييغو بروزاً من خلال لوحاتها، حيث رسمت " دييغو في أفكاري "، " دييغو وأنا " وغيرهما من الأعمال، وحازت أيضاً على جائزة تكريمية من وزارة التربية، بعدما طلبت من طلابها تزيين جدران الحمامات العامة في ضاحية كويواكان، أما " دييغو " فلم يرسم " فريدا " سوى مرة واحدة، وذلك في جدارية تعبّر عن النضال اليساري، حيث ظهرت في شكل مناضلة في لوحة بعنوان " نزهة الثورة البروليتارية، نشر السلاح ".

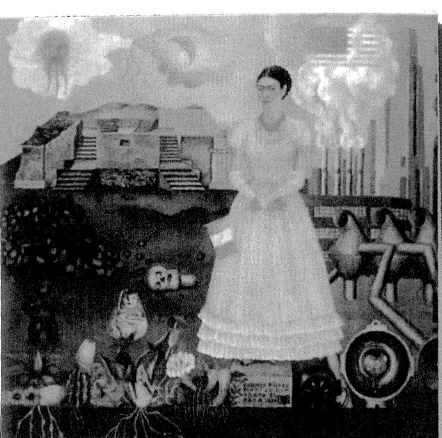
وفي هذه الفترة من حياتها دأبت فريدا كاهلو على كتابة مذكراتها ربما لأنها لم تعد تقوى على الرسم، وقد حاولت مرة الانتحار بشرب كمية هائلة من مشروب " التاكيلا " المكسيكي و" الكويتاك " وأيضاً بمزج المشروبين معاً، لم يعد شيء يهمها، ويكفي أن الخمور تخفف قليلاً من آلامها النفسية والجسدية والعاطفية، ولكن دون جدوى على ما يبدو، حيث قالت فيما بعد:

" كنت أشرب لأُغرق ألمي، إلا أن الألم اللعين سرعان ما تعلّم السباحة، ولا شك أنه غمرني بتلك البادرة، التي تنمّ عن حسن تصرّف من جهته ".

وبالتالي كانت تشرب المزيد من الخمور حوالي لترين يومياً، وكانت تمزج الخمور بالأدوية ثم بالمورفين وهذا حسب تعليمات طبيبها للتخفيف من آلامها.

### بداية النهاية

كان العام ١٩٥٠ هو موعد بداية



النهاية بالنسبة إلى " فريدا "، التي أدخلت المستشفى مجدداً، حيث قضت تسعة أشهر نتيجة إصابتها بالتهاب قديم في إحدى فقرات عمودها الفقري من زمن الحادث، الذي تعرضت له. وتابعت في تلك الفترة الرسم، على الرغم من ألمها، فكانت لوحة " أسرتي " التي لم تنهها.

في العام التالي، رسمت فريدا لوحة بعنوان " لوحة ذاتية مع الدكتور خوان فاريل "، ولوحة لوالدها بالإضافة إلى لوحات عدة من الطبيعة الصامتة.

وفي العام ١٩٥٣، نظم " دييغو ريفيرا " معرضاً استعادياً لزوجته، في قاعة الفن المعاصر في مدينة مكسيكو، بإدارة لولا ألفاريز برافي، وهذا هو المعرض الفردي الوحيد في حياتها، علماً بأن معارض فردية عديدة أقيمت بعد وفاتها، وقد احتوت لوحات المعرض على عناصر عديدة مثل: القلب، دماء تنزف من جرح غير ملتئم في جسدها، حليب يدر من ثدياها، قطرات تتشكل من دموع تترقرق في عينيها، العمود الفقري، القرد، الببغاء، أغصان مورقة، نباتات المكسيك..".

وقد وصلت فريدا إلى المعرض في سيارة إسعاف، هزيلة، بثوب ملائكي، تقليدي، ولم تكن تقوى على الوقوف، لتتلقى مديح المعجبين، وهي مستلقية، ولما عادت إلى البيت، كتبت تقول: " آه يا (دونا فريدا) كالودي ريفيرا، يا صاحبة الجلالة العرجاء، الألم الصاعق الذي يداهمك لا سبيل إلى مداواته ".

في العام نفسه، استمرت مأساة فريدا التي تعرّضت لالتهاب الغرغرينا في رجلها اليمنى، ما أدى إلى بترها، وأمام الطبيب الجراح لم تنطق بكلمة، كما لم تعارض، ولم تبك حتى صوتها ظل متماسكاً، وهي تقول:

" هذا أفضل.. إن هذه الساق الملعونة ظلت تسممني لمدة سنتين.. والآن انتهى كل شيء.. لن تسبب لي متاعب بعد اليوم ".

بعد ذلك، واصلت عرض لوحاتها في أماكن عدة، من ضمنها المجلس الفني البريطاني، وفي العام التالي، دخلت إلى المستشفى مرتين، بسبب إصابتها بالتهابات رئوية، ومع ذلك لم تتوقف عن نشاطها السياسي والاجتماعي، حيث شاركت في مسيرة للاحتجاج والتنديد بقيام الـ " سي أي إيه " بالتخلص من حكومة غواتيمالا المنتخبة ديمقراطياً، ورئيسها المنتخب " جوزمان ".

في يوم ١٢ تموز ١٩٥٤ جاء لزيارتها زوجها " دييغو ريفيرا "، فأهدته " فريدا " خاتماً بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على زواجهما، ولكنه دهش وقال: " إن احتفالنا لا يزال بعد أسبوع "، ولا شك بأن فريدا كانت على علم بذلك، ولكنها شعرت إنها بعد أسبوع لن تكون هنا.

وفعلاً لفظت فريدا كاهلو أنفاسها الأخيرة في البيت الأزرق في كويوواكان، في الثالث عشر من تموز العام ١٩٥٤. وهي في السابعة والأربعين من عمرها، وقد وضع جثمانها لبعض الوقت في قصر الفنون الجميلة في مكسيكو، وحضر وداعها الأخير كبار الفنانين والسياسيين ورئيس البلاد.

وكانت قد أوصت قبل وفاتها بأن يحرق جسمها ويتحول إلى رماد.. وقد قالت لوالدها: " لقد سندت طويلاً على السرير ولا أريد أبداً أن أستلقي داخل نعش ".

وحسب وصيتها، تم إحراق جسمها فتحول إلى رماد، وذلك في غرفة مدينة دولورنيس في صيف شديد الحرارة من صيف المكسيك.

وبعد ثلاث سنوات على رحيلها، لحق بها " دييغو ريفيرا "، التي أمضت حياتها وهي مغرمة به، حتى الرمق الأخير، وقد طلب في وصيته أن يدفن في القبر نفسه إلى جانبها، في منزلها في كويوواكان، إلا أن وصيته لم تحترم، وعادت الحكومة لتنبش رفاته وتنقله إلى ساحة عظماء المكسيك.

---

*ناقد وتشكيلي أردني




**المراجع:**

- الحياة التشكيلية (السورية)، العدد: ٦٧، الفصل الرابع ٢٠٠٠م.
- دبي الثقافية، العدد: ٥، ٢٠٠٥ م.
- جريدة الفنون، العدد: ٥٦، ٢٠٠٥ م.

شعر

# حديث الصمت

احميدة الصولي *

يُضيءُ على ساحلٍ يَحتفي بانتشَارِ الغُبارْ.
وَيَرسُمُ أنَاته صُوَرًا،
فَتَهُبُّ الصَّرَاصِيرُ، تُعلِنُ تَكبِيرَةَ المْوتِ،
تَسْتَنهضُ الإنتظارْ.
يَنَامُ عَلَى شَاهِقٍ من دُمُوعِ الثَّكَالَى،
وَيَرْسُمُ آلامَهُ حُفَرًا،
لاَ تُلاَئمُ مَوتَى الدِّيارْ.
كَذا تَتَبَارَى التَّناهِيدُ فِي صَدْرِهِ
فَتُؤَجِّجُ فِيهِ بَرَاكِينَ ذِكرَى
لَهَا فِي الضلوعِ أُوَارْ.
أَشَاحَ بأحلاَمه،
وَأطَالَ التَّنائي، فَمَا حَفلَتْ بِأمَانِيِّه
شَطحَاتُ الصِّغَارْ.
كَمَا أَينَعَتْ زَهرَةٌ فِي الْحَرِيق،
بَكَى، هَبَّ ذَاتَ جُنُونٍ وَصَاحْ.
وَمَا أدرَكَتْ لَوْعَتِيْه حُشُودُ الْحَيَارَى
فَأينَعَ فِي الضِّفتيْنِ النُّباحْ.
يَضِجَ المْسَاءُ بوَقعٍ مُرِيبٍ
وَتعْوي الرِّياحْ.
وأوهَامُهُ تَستَفِيقُ عَلَى أَنَّة
فِي ضَمِيرِ المْوَاعِيدِ، بَيْنَ الْجِراحْ.

تَنُوحُ اللّيالي،
فَلاَ يَعرفُ العَابِرُونَ بُكاهَا،
وَلاَ يَزْرَعُ الضَّوءُ فِيهَا انْشِراحْ.
فَلاَ هَولها لحظةً يَرعَوي
وَأهَازيجُها لاَ تَزالُ تُثِيرُ النُّواحْ.
وَيَنتَحِبُ الصَّمتُ فِيهَا جُنونًا
فَيَنتفضُ المْوتُ مُنْتَحلاً لَحَظَات انْكفَاءْ.
نُعَاقِرُهَا فِي الضَّيَاعِ، وَعندَ انسدَادِ الفَضَاءْ.
يَنامُ عَلَى وَجعِ حَفَرَتهُ الرُّؤَى، وَالأَيَادِي،
وَتُوقِظُهُ وَخَزَاتِ الضَبابِ بِأعْمَاقِه،
فَيصيحُ : بِلاَدِي.
تَهُبُّ السُّهولُ، وَتَصحُو الأزِقَّةُ وَالشُّرُفاتُ،
وَيَنأَى عَنِ اللّحظَاتِ انطفاءُ السِّنِينْ.
ألاَ تَذكُرِينْ ؟
إذَا ضَاءَ هذَا الفضَاءُ، وَزَغردَت البَاكيَاتُ،
وَأرْسَلَت الطَّيْرُ أنّاتهَا فِي هُيامْ،
تَغُوصينَ فِي النّورِ نَشوانَةً فِي هُيامْ.
وَيَنسِجُ مِن صُورِ الْحُلمِ آهاته، وَالقَصيدْ،
تُناغيه عَاشقةُ الرّوحِ مَسكونَةً بالنّشِيدْ.
وَيَحلُم، يَصطَادُ أنسَامَ هذَا الْخِضَمِّ،
فَتَكبُرُ فِي السَّاهرِينَ الوُعودْ.
وَألقَاهُ مُتّشحًا بِالغُيُوم، وَأوهَامُه لاَ تَنامْ.
سُدَى، يَتوسَّلُ أرحَامَ عَاشِقةٍ،
لَحظَةَ الطّلْق،
فِي زَحْمة الإرتطَامْ.
وَألقَاهُ، تَغفُو السّنُونُ بفَودَيْه، والأمنياتُ نيَامْ.
فما أكْمَلَ النّزْف، حَتّى اسْتَرابَ بِهِ الوَاقِفونَ،
سَبايا الكَلاَمْ.

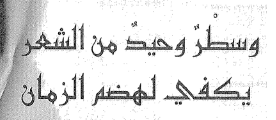
وأرّقني أنّهُ لاَ يُجيدُ التّماهي،
يَحِنُّ إلَى وَطنٍ سَابحٍ فِي المَجرَّاتِ
فَوقَ النّجُومْ.
يُعلِّقُ فِي الضّوءِ أحلاَمَهُ،
وَيُحاصرُ بالأغْنياتِ الأنِيـنْ.
كَتَمتُ تَباريحَ نَبضِي
عَلقْتُ تَنهيدَةً فِي مَشَاجبِ قَلْبِي
وَفِي حَشْرجَاتِ السُّكونْ.
هِيَ الكَلماتُ تُرَاوغُ أحلاَمَ
هَذِي الجِراح
وَتَحشُدُ فِي الشّهَقاتِ وَلاَئي.
أظَلُّ أُصَارعُ صَمتَ الرُّؤَى وَهيَ سَكرَى،
وَأركبُ سَاريَةَ الوهْم،
حَتّى انْغلاقِ الفضاءِ.
وَقَبلَ اغْتيَالِ الضّياء أُفيقُ،
لأكْتُبَ أنّ الرِّياحَ العَصِيبَةَ
تَرقُبُنِي فِي المَهَاوِي.
وَأنَّ الشّمُوسَ الّتِي تَتلاَطمُ فِي داخلي
سَحرتْ أعيُنِي ثُمَّ نَامتْ.
وَلاَ أعرفُ الآنَ إنْ كُنتُ أرنُو إلَى الأمسِ
أمْ للغَريبِ الّذِي يَختَفِي فِي دِمائِي.
وَأعجنُ مِن صَمَمِ الكُلِّ، مِن غَبَشِ الضّوءِ
أطْوَارَ هَذا الفَضَاء.
وَألْقَاهُ مُنتَشِيًا بالتّهَانِي
وَمُنْتَفِضًا مِن سِيَاطِ الحَقِيقَةْ.

هُنَالكَ أفْجَـؤُهُ ماسكًا ذُعْرَهُ،
يَستَفِزُّ جَميعَ اللُّغَاتْ.
وَأطرُدُ وهْمِي، فَتنهارُ كُلُّ الخُرافاتِ
تَكبُرُ حَولِي المَرارَاتُ وَالغَمغَماتْ.
فَتغسلُني بالتّحَدِّي الأمَانِي،
وَتُبحرُ بِي مَوجَةٌ للمَهاوِي الغَرِيقَةْ.
وَأهجُرُ قُدّاسَ مَوتِي،
لأقْبيَةٍ فِي مدَارِ الجُنُونِ أحُثُّ خُطايَ،
وَذِي صُوَرٌ لاَ تَنامُ وَلاَ تَستَبيحُ الرّحِيلَ،
تَزفُّ إلَى الوَاقفيـنَ نَبأً،
وَللقادِميـنَ نَبَأً،
بَهُزُّ السّمَاءَ الّتي سَوفَ تَغرَقُ يَومًا
بكُلِّ الوُعُودِ الّتِي أصبَحَتْ مُتّكَأً.
فَهَل صُدفَةٌ يَستَرِيحُ على الحَدقَاتِ الصّدَأ؟
جَمَعتُ سَرَابَ الوُجودِ
إلَى لَفظَة كدتُ أنْسَى سَوَاحِلَهَا
فِي الفِجَاجِ السّحيقه.
وَأوشَكَت الأُمنياتُ بأنْ تَتَمرَأى
عَلَى قَابِ ضَوْءَينِ مِن تُهمَةٍ
بارتِكَابِ الخَلِيقَةْ.
خَشِيتُ، عَسَى تَتَبَارَى الأعَاصِيرُ
فِي نُطقِهَا
أوَ تَهُبُّ الزّلاَزِلُ مَذعُورةً أوْصَعُوقَهْ.
وَأغدُو إذا لاَحَ فِي الفَجوَاتِ بَرِيقٌ مِنَ الوَهمِ
أرصُدُه بالسَّلِيقَةْ.
فَلِي بِضعُ طُوفَانِ دَمعٍ
خَشِيتُ سُدًى أنْ أُرِيقَهْ.
أُجفِّفُ صَمْتَ الحُروقِ عَلَى صَفحةِ القَلْبِ
حَتّى التّنَهُّد،
هَا شَفَتِي أيْنَعَتْ.
هُوَ المَاءُ صَرخَةُ وَعدٍ،
وَلَكِنَّ أوِنَةَ اليُبسِ لَمْ تَستَطِعْ أنْ تَرَاهْ.

أُكدِّسُ فِي الضّوءِ
أشلاَءَ أضرِحَةٍ لِزُهُورٍ تُفتِّحُ خَائفَةً،
وَأُسَافرُ وجَعًا بأوردَةِ الخَائفِينَ،
ألمُّ أجسَادَ وهمِي وَأُوثِقُهَا
لتَفادي انْشطَارٍ جَدِيدْ.
وَلكنّنِي بَدَوِيٌّ أُعاكِسُ هُوجَ الرِّياحِ
وَأركَبُ عَاتيَةَ اللُّجَج.
وَأضربُ فِي فَلَوَاتٍ تَنَاسَلَ فِيهَا الضَّجِيجُ
صَقيعًا.
هُنَالِكَ ضَيّعتُ أرصِدَتِي
وَأضَعتُ القُيُودَ الّتِي كَبّلَتنِي، عُهودْ.
تُضَاءُ اللّيَالِي بأقمَارِها وَالدَّوِيُّ
فأيُّ هُبوبٍ يُلاَمِسُ أعطَافَ قَلْبِي خَفِيٌّ ؟
تَحُطُّ عَلَى السّمعِ أصدَاءُ وَقْعِ الغُبَارِ
إذَا مَا تَشَامَخَ فِي صَفعِ وَجهٍ عَبُوسٍ،
وَكُنتُ أهُمُّ بتَهشِيمِ ضِلَعٍ
بِهيكَلِ فِكرَةْ.
وَكَانَ الظّلاَمُ بِذَاكَ الصّباحِ يَجُوسُ
يُحَرِّكُ عَاتيَةَ الرِّيحِ تَلطُمُ زَهْرَةْ؛
لتَغرقَ هذا الوجُودَ بقِيَّةُ عَبْرهْ.
وَأنصَتُّ للشّمسِ تَعصِرُ حُزنَ المَلاَيينِ،
حُـزْنِي.
دَعَوتُ الشّوَارِعَ كَيْ تَستَرِيحَ بِحُضنِي
فَلَيسَ بِهَا غَيْرُ أحلاَمِهَا، وتُغنّي.
وَهذَا النّخِيلُ،
بَدَا يَتَسَكّعُ مُختَصِرًا لَوعَةَ الرِّيحِ
وَاللّحَظَاتْ.
وَتِلكَ الفَوانِيسُ قَد أخجَلَتهَا الشُّمُوسُ،
نَهَارًا تُضيءُ.
وَأسمعُ هَمسَ المَمَرّاتِ يَسألُ زَحفَ الصَّحَارِي
مُحَمّلَةً بالضّغِينَة.
وَأسْمَعُ أنّاتِ رِيحِ السَّمُومِ
تُؤكّسدُهَا الرَّغَبَاتُ السّجِينَةْ.
نَمَتْ فِي الأنَامِلِ أشرِعَةٌ،
وَبِحَارٌ وَفُلْكُ.
وَرَعدَةُ نَبضٍ تَنَاسَلَ غَدرًا
تُوَارِيهِ هَزّاتُ دُفّ.
تَظَلُّ المَسَافَاتُ رَاكِضَةً فِي جُنُونِ المَكَانِ
فَأطوِي القُرُونَ بِحَكّةِ أنْف.

• شاعر من تونس
h_soulif@yahoo.fr

شعر




أحمد الخطيب *

(١)
الوقتُ يمرُّ سريعاً
وأنا
أتجاهلُ في الركضِ
خطاي

(٢)
منذ رأيتُ الموتى
يندفعون إلى حجرٍ في التربة
رحتُ أهدِّمُ بيتي
وأكوّمُ في الساحة
ما جمّعتُ من الأحجار

(٣)
قبل هبوب الريح إلى صدري
أتفقّد عمري
وأروح إلى كيسٍ مربوطٍ في زاوية
البيت
أفتحُهُ
وأفتّشُ فيهِ عن الزمن المفقود

(٤)
أشتاق لثغرٍ مضمومٍ
مثل الخاتمِ
في إصبع طيرٍ
لا يقع الصقرُ عليه

(٥)
ما بين العزّةِ والغرّةِ
نقطة
يتجمّعُ فيها النخلُ
تداوى فيها العينُ من الحولِ
ما بين العزّةِ والغرّةِ
نقطة
أوّلَ إيقاعٍ خلفي
ورهانُ الكرِّ على الحجلِ
غرغرة الروحِ
تدلُّ على أوّلِ نقطةْ
فيها يتساوى الراعي والمرعيّ
على
مَهَلِ

(٦)
المرأة نصفُ ملاذٍ آمنْ
ودهاءٌ كامل
والمرأةُ حجابُ الأنفاس
إذا صار العاشقُ كاهنَ

(٧)
قال العشّاق قديماً
لا يعرف سرَّ العاشقِ إلا العاشق
وأقول إذا نام العشّاقُ عن الفوضى
في هذا الزمن المشطور إلى نصفين
لا يعرف سرَّ العاشق
إلا من عاد بخفّيٍّ حنَيْن

(٨)
الكحلُ الأسودُ في زمن ما
حين يمرُّ على شفة الجفنِ ،
ويخلط ما يبدو شفقياً بعد غياب
الشمسْ
يتلو صحبتَهُ النرجسُ ،
ثم ينام قليلاً فوق العينِ ،
ولا يعرف



من أين يجيء الهمسْ

(٩)
العُرَبُ الصوتيّةُ
في الحنجرة السفليةِ للصلصال
حين أتيتُ أشبُّ على صوتي
نفختْ دمع صباها في جسد الموّال
عرّتني من وجعٍ
لا يدخلُهُ القابضُ جمراً
إلا حين يكون الحالُ بديلَ الحال
العُرَبُ الصوتيّةُ،
أوّلُ امرأة تبكي
في آخر جُملةِ ريحٍ حنّطها التمثال

(١٠)
مرَّ شبيهي
حين نزلتُ،
وبي ما يجعلُني متّهماً
بالنقر على دف الأسماء
مرّ كما لو أنّ سماءً هبطتْ
من خلوتها
نحوي،
وأعارت أنثايَ سماءً أخرى
أوّلُها نجمٌ
آخرها بركةُ ماء

مرّ شبيهي
لكنّي حين جعلتُ الشعرَ
سماءً حبلى
أمّرني الشعراء

(١١)
فيضٌ من غيضْ
سلسلةٌ من واقع ما كنتُ
ذهبتُ إليه وحيداً،
كي أستنبتَ أوّلَ تجربةٍ للقنصْ
دخلَ المحكيُّ إلى المتخيَّلِ
القابضُ جمرَ التأصيلِ
إلى ماء الشعرِ
الصاعدُ بركانَ المحمول من العصرِ
الحجريِّ
إلى ثورتِه في السّردْ
والناطقُ باسمي
يوم ولدتُ
ويومَ أموتُ،
وابعثُ حيّاً،
في مستنبتِ هذا النصْ

(١٢)
... وسطرٌ وحيدٌ
من الشعرِ
يكفي لهضم الزمان
... ونصٌ وحيدٌ
يؤثثُ هذا المكان
أقولُ لمن كان يمشي
وحيداً
تعجّلْ بيومين،
لا شكّ أنك في سالف الدهر
كنتَ تراعي يدي
حين تغشى دم الزعفران

(١٣)
روحي
ستدخلُ في مقام المطمئنّةْ
فهيَ التي جمعتْ
خطاب الشعرِ من لدن الأسنّةْ

(١٤)
القرفصاءُ تأمّلٌ وخضوعُ
نايٌ تعتّقُهُ الثقوبُ،
وإن بكى
هف الندى،
واخضوضر الينبوعُ
خَدَرٌ يساقُ إلى الأصولِ
بلذّة
ودمٌ
فروعُ
القرفصاءُ كمائنٌ أجّلتها
ويدٌ نهارُ سمائها ممنوعُ

(١٥)
ما قلّ كلامي
حين أردتُ النصّ قصيرا
فالنصُّ وإن قلّ كلامي
يذهبُ في التأويلِ بعيداً،
ويعودُ كبيرا

* شاعر أردني




# مزمور الجمعة اليتيمة

محمد مقدادي *

لم تكن امرأةً من صلصالْ
تلك السيدة الـ...سيّجها قلبي،
وعلى أوتار أصابعها،
أشعل في العتمةِ قنديل الروحِ،
وقالْ:
هذا السوسنُ
أكثر مما يحتملُ البالْ
اكثر مما يتسعُ الصدرُ..،
وتحتمل الاوصالْ.
تلك السيدةِ الحلمُ
اذا حلّ الليلُ
وأطلق موالَ الرغبةِ فيها...
وأطال.
تلك الـ.كنتُ على موعدِها
قبل نضوبي،
وشحوبي،
قبل مجيء الزلزالْ.
اتهجى الخَطوَ إلى عتبات صنوبرها
لأسافر مرتحلاً بالضوءِ،
ومكتملاً بأريجِ العشقِ،
ورائحة النعناعْ.
تلك السيدة الـ..أرخَتْ للريح
ضفيرتها
فاحتشد الفلّ على الشرفاتِ

واومأ لي جسدي
أن هيئْ للرقصة
ما يوقظ فيك الظَما المتسلقَ،
فوق سقوف الغيمْ.
هيىء للحبِ أريكتَهُ
وانثر ما شئت من الفضّةِ
فوق الجدران.
بندول الساعة،
يطرق باب سقيفتنا
الليل قصيراً...كانْ
ما أفظعَ ان ينسلّ الليلُ
وينطفىءَ الفارسُ
في الميدانْ...
ويذوبَ الشمعُ على مائدةِ الوقتِ،
ويفترقَ النّدمانْ.
ما أفظع ان تومىءَ لي
أن أمضي،
فأقولُ : متى؟
وأقولُ الانْ!!
ما أعذَبَ هذي الانْ !!
لو كانت، يا سيدتي،
بَعْدَ الانْ !

xxx

لم أكملْ
نقشَ الوشمِ على الشفتين.
وبناي الوردُ
وبناي الشهدُ
تلوذُ الشمسُ الى محراب تهجُّدها.

أغمضُ عينيَّ،
-المتعبتين بحلمِ الأمسِ-
وأبحثُ عنها
وأواصل حرثَ الليلِ
لأكمل فيها النصَّ،
وأشعلِ سوسنةً في الأفقِ،
وأنسى مدناً عائمةً
وحقولاً
عامرةً، بالآسْ.
آه من هذا الكاسْ !!
يأخذني في وادي النملِ
"سليمانُ" يمرُّ
يرى رجلاً مغبرَّ الوجهِ...ويمضي،
لا يسعفني الهُدهُد،
لا يأخذني الباب إلى المحرابِ،
ولا يشعلني القيظ
فأوغلُ في الصدرِ،
لأزرع ما كان الحقلُ ينوءُ بهِ،
وأفيضَ على جسد الأبنوسِ
مكتظا بعناقيد الرغبةِ،
والإغواءْ.
ما أروع هذي الاسماءْ...
طيف يتثاءبُ في كأسٍ
مترعةٍ، بطيوب الضوءْ.
ويميلُ على فاكهة القلبِ المشبعِ
أبخرةً،
ورذاذاً،
محتفلاً بحضورِ الوعدْ
يا الله..
كم ابتسم الحظّ لنخلتنا
وهي تعانقُ سيدةً
لم ترسلِ للغار عباءتها
كي يحملَ هذا الشجرُ الطالعُ
تفاح الثغر..،
وتوتَ الشفتينِ
يا الله !!
لو تجمع ما أورقَ مني
لأكون لها وطناً مكتملاً
ودروباً مشرعةً،
وحقولاً وارفةً للوصلِ،
وأغنيةً،
وبساطاً مشغولاً،
من رمش العين
يا الله !!
كم كان العمر جميلاً
لو أنّا قبل ثلاثينَ خريفاً
كنا طيرين !!

* شاعر اردني

# أعشاب نعيم الجفاف

الطيب طهوري *

١ - غيم

يحزن طفل الارصفة البلهاء..
اذ يحمل اكياس العزة..
يبدأ بالصمت كرامة كفيه..
يغامر صوب المارين..
دكاكين البلح البحري..
شبابيك نوافذ خيفته..
رمل الاسوار السفلية..
غيم النخل الهارب من خضرته..
يحزن..
يبكي موج حنين خطاه الى النهر الأول..
يفتح بالأحجار الماء الثلجي
بأجراس الليل يبدل قامته..
اسفل..
اسفل..
كومته جنب جدار الشهقة..
آخر ثقب..
في هذا الموت الوطني..!

٢ - جفاف

العام جفاف
والفصل جفاف أكثر
والسيد مبتهج حد التخمة بندى ورد حدائقه
والماء يغطي الطرقات..
والمارون زرافات..
ووحدانا..
لا أحد يسمع صوت بكاء الحنفيات

***

كان الآخر يحمل قربته / قريته..
ويدور هناك.. هنا..
والرمل فحيح يتناسل صمتاً غجريً..
والريح تمد مداها للأشجار..
تكسرها..
والأطفال صدى..
أوتاراً من أشواك!

***

السيد والآخر ذاك التقيا
حيا الآخر - والماء يغطي الطرقات -
لم يسمع - كان السيد مبتهجاً حد التخمة بالوردِ حدائقهِ -
وقف الآخرُ
مد يديه الى الماء..
السيد هاجَ
الأرض ارتجتْ
حملق ذاك الآخر في الماء عميقاً.
.....
.....
دوى صوت السيدِ..
والآخرُ..
.
.
.... مات

٣ - أعشاب

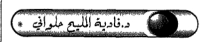
ورأي بعيني.. هنا طفلين
يمد الأول للثاني كفاً..
ويمد للثاني كفاً..
يفتتحان العشب..
ويقسمان عناق الفجر..
...
...
وإذ يلمع في الظلمة دولارُ..
يقتتلان!

***

ورأيت طيوراً تتضمخ بالماء..
وماء يتلألأ في النهر..
ونهر يحضن أشجار شواطئه..
أشجاراً تتعالى سامقة
بحراً..
اسماكاً تتراقص فرحاً بالموج الدافىء..
...
...
لكن..
حين مددت يدي في الماء
ارتعد البحر.. عنيفاً..
صار دماً..
وأصابع قطعت من كفي..
وبواخرَ ترمي جثثاً..
وسواد..
...
...
ورأيت يداً
تتشقق في الأوحال..
تشد يدي..!

* شاعر من الجزائر

# ومضات المرأة في الحياة الأدبية الأندلسية



د.نادية المليح ملواني *

**لا يزال الحديث عن المرأة ودورها في الحياة العامة وإنتاجها العلمي والأدبي يتطلب الكثير من الدراسات والأبحاث الواسعة في الحياة الثقافية التي يتشكل منها العصر المدروس. ويتدرج في ذلك المجتمع الأندلسي الذي تشكل مع دخول الإسلام إلى شبه الجزيرة الإيبرية وتكون المجتمع الأندلسي الجديد في حينه.**

لقد عرفت الأندلس منظوراً فكرياً عربياً إسلامياً في إطار الوحدة والتكامل، بالرغم من بعض تمظهرات التمايز والاختلاف والخصوصية.

وفي مختلف المصنفات الأندلسية المرجعية نعثر على مقاربات جامعة، قابلة للدرس والتحليل، نتعرف من خلالها على تيارات ومدارس الفكر النهضوي الذي ساد الحياة الأندلسية.

إلا أننا في دراستنا لثقافة المرأة الأندلسية وإبداعاتها الأدبية نلاحظ إهمال غالبية الدراسات المرجعية في هذا الميدان للمرأة ودورها كما نلاحظ التقليل من شانها مقارنة بما سجل ودرس عن الرجال. بالرغم من العلاقة الجدلية المفترضة بين إبداع المرأة والطبيعة الأندلسية التي عرفت بالجمال والتنوع والصخب. وهي مجالات تتعلق بها النساء وتتميز بها.

لقد عاشت المرأة الأندلسية في أجواء قرطبة وقصر الحمراء وغرناطة واشبيلية وفي تلك التربة انبتت إبداعاتها وأورقت كزهر الرمان وتغنت كهديل الحمام كانت فيها مشاعر النساء حساسة مرهفة كما هي عاداتها وإبداعاتها.

وأول جوانب الإبداع عند المرأة هو الجانب الفني وهو جانب هام برزت فيه المرأة الأندلسية بالرغم من اختلاف النظرة الاجتماعية بشأنه.

الفن والغناء أو الموسيقا والغناء هو جانب مهم في الحياة العامة يدل على الحس الفني والمشاعر والذوق الذي يحمله المجتمع وبالتالي فهو تعبير عن الحالة الاجتماعية ويبدو أن النساء هن أكثر الشرائح الاجتماعية القابلة لتقديم هذا الجانب الإبداعي بالشكل المؤثر والمقبول بحكم ما تحمله المرأة من أحاسيس رقيقة وصوت عذب وقدرة أدائية دقيقة ومؤثرة بسبب صدق الانفعال وعمقه.

و البعض لا يرى في هذا الجانب الفني لدى المرأة من ميزّة حضارية إيجابية بسبب تكوينات خاصة ومعطيات تحيط بالحالة الحياتية من انتكاسات واستعصاءات اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو من تخلّف ثقافي شكّل تعصّباً من جهة وعدم قبول لحالة ارتخاء نفسي أو إبداع فني يفتح مجالات واسعة للتخلص من الأزمات والبحث عن مخارج، بدلاً من الانغلاق والتأسي الذي لا جدوى منه. وفي هذا المجال اذكر هذه الأبيات التي غنتّها عجفاء مع عودها في دار مسلم بن يحيى مولى بني زهرة:

**بَيْدَ الذي شغف الفؤاد به**
**فرج الذي ألقى من الهمّ**
**فاستيقني أن قد كلفت بكم**
**ثم افعلي ما شئت عن علم**
**قد كان صرم في الممات لنا**
**فعجلت قبل الموت بالصرم**
**برح الخفاء فايّ مابك تكتم**
**ولسوف يظهر ما تسرّ فيعلم**
**مما تضمن من عزيز قلبه**
**يا قلب إنك بالحسان لمغرم**
**ياليت انك يا حسام بأرضنا**
**تلقي المراسي طامعا وتخيّم**
**فتذوق لذة عيشنا ونعيمه**
**ونكون إخوانا فماذا تنقم**

وهناك أيضاً الشاعرة «حسانه التميمية» التي عاشت في دار المدنيات الملحقة بقصر الأمير عبد الرحمن الأوسط. وأجادت في الشعر وحققت مكانة بسبب جودة قريحتها وجمال كلامها ودقة أدائها ولا سيما في الوصف والمديح الممزوج بالحكمة والوعظ.

الدور الاجتماعي:

وإلى جانب الغناء والشعر فإن الكثير من النساء تفوقن بالعلم والفصاحة وشاركن علماء المجتمع بفنون العلوم الأخرى مثل «البهاء» بنت الأمير عبد الرحمن الحكم والتي كانت من أهل الزهد والعبادة والتي كانت تتفنن في كتابة المصاحف وتحبسها في المساجد ودور العلم وإليها ينسب مسجد البهاء في قرطبة.

ونذكر أيضاً «الشفاء» التي تزوجها الأمير عبد الرحمن بن الحكم بعد أن اعتقها بسبب حسن عقلها ودينها وحماسها لمساعدة المرضى والضعفاء والإنفاق على المساجد وإليها ينسب مسجد الربض الغربي من قرطبة. ومن شدة مكانتها التي حققتها بفضل سمعتها وفعلها للخير فقد حرّر الأمير محمد أهل قرية فج البشري من المغارم حين احتموا بقبرها. ونذكر أيضاً «عائشة بنت أحمد القرطبية» فقد كانت أديبة تقية حسنة الخط في كتابة المصاحف عذبة الشعر المرتجل من شعرها الذي ارتجلته للمظفر بن المنصور بن ابي عامر حين دخلت عليه وبين يديه ابن له:

**أراك الله فيه ما تريد**
**ولا برحت معاليه تزيد**
**فقد دلّت مخايله على ما**
**تؤمله وطالعه السعيد**
**فسوف تراه بدراً في سماء**
**من العليا كواكبه الجنود**
**وكيف يخيب شبل قد نمته**
**إلى العليا ضراغمة اسود**
**فانتم آل عامر خير آل**
**زكا الأبناء منكم والجدود**
**وليدكم لدى رأي كشيخ**
**وشيخكم لدى حرب وليد**

### ولادة والإنتاج الشعري:

وأجواء ولاّدة بنت الخليفة المستكفي بالله ومنتداها تعطينا فكرة واضحة عن الدور الذي كانت تستطيع المرأة أن تضطلع به وعن مكانة الأدب والشعر وما يقدمه لصاحبه من ميزات واحترام اجتماعي، وتمتّع صاحبه بما فيه المرأة بكامل حرية التعبير في فنون القول من غزل ووصف ومديح وفخر وسجال مع الرجال قصيدة بقصيدة وقافية بقافية الأمر الذي يدل على المساواة والندية مع الرجال.

**دعــوات الحجب والتمايز السلبي التي ما يزال بعض المتعصبين ينادون بها هي دعوات تصدر عن جهلة يعانون من عقد نقص وخوف.**

يقول «ابن بشكوال» في «الصلة» عن ولاّدة وأجوائها... كانت أديبة شاعرة، جزلة القول، حسنة الشعر. وكانت تناضل الشعراء، وتساجل الأدباء، وتفوق البرعاء، وعمّرت عمراً طويلاً، ولم تتزوج قط... ويتابع فيقول: وكان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار المصر، وفناؤها ملعباً لجياد النظم والنثر، يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرّتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، وعلى سهولة حجابها، وكثرة منتابها، تخلط ذلك بعلو نصاب وكرم وأنساب، وطهارة أثواب، على أنها وجدت للقول فيها السبيل بقلة مبالاتها، ومجاهرتها بلذّاتها.

كما قال عنها «ابن سعيد» في «المغرب» بعد ذكره أنها بالغرب كعليّة بالشرق إلا أن هذه تزيد بمزيّة الحسن الفائق.

وأما الأدب والشعر النادر وخفة الروح فلم تكن تقصر عنها. وكان لها صنعة من الغناء، وكان لها مجلس يغشاه أدباء قرطبة وظرفائها...

وفي موضوع الندية مع الرجال تقول الغسّانية:

**ويسطو بنا لهو فنعتنقُ الهوى**
**كما اعتنقت في سطوة الريح أفنان**
**ألا ليت شعري والفراق يكونُ، هل**
**تكونون لي بعد الفراق كما كانوا**

ولا ننسى خنساء المغرب والتي لقبّت بشاعرة الأندلس (حمدة بنت زياد المؤدب)

**وقانا لفحةَ الرمضاء وادٍ**
**سقاه مضاعفُ الغيث العميم**
**حللنا دوحة فحنا علينا**
**حنوا المرضعات على الفطيم**
**وأرشفنا على ظمأ زلالاً**
**الذّ من المدامة للنديم**
**يصدّ الشمس أنّى واجهتنا**
**فيحجبها ويأذن للنسيم**
**يروع حصاه حالية العذارى**
**فتلمس جانب العقد النظيم**

وعنها يقول (ابن سعيد): يقال لنساء غرناطة المشهورات بالحسب والجلالة: «العربيات» لمحافظتهن على المعاني العربية. ومن أشهرهن زينب بنت زياد الوادي وأختها حمدة.

وفي علوم الدين برزت أم شريح المقري من اشبيلية والتي كانت تقرأ القرآن خلف ستر برواية نافع وتتلمذ عليها الكثيرون من أمثال أبي بكر عياض بن أبي بقي إضافة إلى أن ابن حزم العالم الأندلسي الكبير كان يرجع فضل تعلمه إلى النساء اللواتي تربى عندهن، علماً وحفظاً للقرآن والحديث وتفسيره.

وفي عصر المرابطين وبالرغم من انحسار وانكماش الثقافة عما كان عليه الأمر في عصر الطوائف فإننا نلاحظ تألّق عدد كبير من النساء اللواتي شاركن مشاركة فعالة في تطور الحياة الأدبية إلى جانب الرجال أستطيع أن أعدد منهن «أم الحسن بنت القاضي الطنجالي» التي كانت تجيد قراءة القرآن ونظم الشعر «وتميمة بنت يوسف بن تاشفين» أم طلحة وشعرها الذي اشتهرت به في صدّها لأحد من تطلّع إليها:

**هي الشمس مسكنها في السماء**

**فعزّ الفؤاد عزاءً جميلا**
**فلن تستطيع إليها الصعود**
**ولن تستطيع إليك نزولا**

## المرأة في عصر الموحدين:

أما المرأة في عصر الموحدين فقد كان دورها كبيراً بحكم التشجيع الكبير الذي بذله الموحدون على كسب المعارف وتأسيس المدارس وتعمير المعاهد وتشجيع قدوم كبار العلماء والتعليم المجاني للرجال والنساء فقد شجع الخلفاء بناتهم على التعلم ليكن قدوة في الثقافة كما هو حال «زينب بنت يوسف بن عبد المؤمن» والشاعرة الأديبة حفصة بنت الحاج التي علّمت النساء في دار المنصور، وهي صاحبة الأبيات المرتجلة التي وجّهتها للمنصور:

**يا سيّد الناس يا من**
**يُؤمل الناس رفده**
**أمنن عليّ بطرس**
**يكون للدهر عدّه**
**تخطّ يمناك فيه**
**(الحمد لله وحده)**

وهو شعار الموحدين كما كان شعار بني نصر في غرناطة «لاغالب إلا الله» وفي الحب تقول أيضاً بطريقتها الخاصة:

**يا من أجانب ذكر اسمه**
**وحسبي علامة**
**ما ان أرى الوعد يقضى**
**والعمر أخشى انصرامه**
**اليوم أرجوك لا أن**
**تكون لي في القيامة**
**لو قد بصرت بحالي**
**والليل أرخى ظلامه**
**أنوح وجداً وشوقاً**
**إذ تستريح الحمامة**

وقد قال عنها ابن دحية في «المطرب»: حفصة من أشراف غرناطة، رخيمة الشعر، رقيقة النظم والنثر.

ومن الشاعرات نذكر أيضاً «أم الهناء بنت القاضي أبي محمد بن عبد الحق بن عطية» التي درست ونهلت من علم أبيها وأنشدته شعراً حين رأته يبكي على فراق بلدته بعد تعيينه قاضياً على المرية:

**جاء الكتاب من الحبيب بأنه**
**سيزورني فاستعبرت أجفاني**
**غلب السرور عليّ حتى أنه**
**من عظم فرط مسرتي أبكاني**
**يا عين صار الدمع عندك عادة**
**تبكين في فرح وفي أحزان**
**فاستقبلي بالبشر يوم لقائه**
**ودعي الدموع لليلة الهجران**

ومن اشبيلية نتذكر الشاعرة الشلبية وهي الجريئة فيما وجهته إلى السلطان يعقوب المنصور تذكر فيه ظلم ولاة بلدها وصاحب خراجها

**قد آن أن تبكي العيون الأبية**
**ولقد أرى أن الحجارة باكية**
**يا قاصد المصر الذي يُرجى به إن**
**قدّر الرحمن رفع الكراهية**
**ناد الأمير إذا وقفت ببابه**
**يا راعيا إن الرعية فانية**
**أرسلتها هملا ولا مرعى لها**
**وتركتها نهب السباع العادية**
**شلب كلا شلب وكانت جنة**
**فأعادها الطاغون ناراً حامية**
**خافوا وما خافوا عقوبة ربهم والله**
**لا تخفى عليه خافية**

وفي هذه القصيدة ما يدل دلالة واضحة على تدخّل المرأة الأندلسية في القضايا العامة لرفع الظلم لدى أصحاب القرار الأمر الذي يشير إلى أجواء المرأة الراغبة في تطبيق العدل والواثقة من أن طلبها لتطبيق العدل سيلقى القبول، مستندة في ذلك إلى مفهوم العدل الإسلامي الإنساني.

**عرفت الأندلس منظوراً فكرياً عربياً إسلامياً في إطار الوحدة والتكامل بالرغم من تمظهرات التمايز والاختلاف والخصوصية.**

ما أردت أن أقدمه من هذه اللمحات عن المرأة الأندلسية يشير إلى أجواء الأندلس الأدبية من جهة والثقافية أيضاً وإلى قبول الرأي النسائي من جهة أخرى، الأمر الذي يدل على نظرة الاحترام والمساواة وعلى أجواء الحرية وقبولها بحكم المبادئ والأخلاق الإسلامية التي كانت تسود قيم المجتمع الإسلامي الأندلسي.

وملمح آخر لفت نظري وتوقفت عنده. فلقد أجمعت الدراسات الأدبية الأندلسية على نزوع الشاعر الأندلسي إلى المعنى الغريب وجنوحه إلى طلبه حتى غدت غرابة المعنى هدفاً يسعى إليه الشاعر ومقياساً نقدياً يحتكم إليه الناقد.

الأمر الذي أفضى به إلى الغلوّ والإطالة والعبث بالمقدسات الدينية وإلى توسيع جوانب المعنى والتلاعب به وتكراره وقاد في نهاية المطاف إلى أسقام كثيرة وإلى التعقيد والتكلف أحياناً أخرى.

أدت جميعها إلى الفساد من الناحية الذوقية والإغراق المرذول والغلو السمج الذي أفرغه من محتواه الشعوري والفكري والحي. والأمثلة على ذلك كثيرة ولست بصددها فهي ممجوجة غريبة.

لكن المرأة الأندلسية بقيت بعيدة عن هذا، محافظةً على مواضيعها وعباراتها ومشاعرها وبالتالي قيمها المستندة إلى المبادئ والأخلاق الإسلامية. وبهذا نستطيع التأكيد أن المرأة أكثر حفاظاً على القيم البانية لأركان المجتمع ومبادئه الحقة. في حين أن الرجال يتسارعون إلى الهدم أو الغلو وبالتالي إلى الفحش؟؟؟ كلما وجدوا فجوة ومجالاً.

خاتمة:

إن هذه اللمحات تدعونا إلى التوقف عند هذه الظواهر الحضارية الإيجابية بديلاً عن دعوات الحجب والتمايز السلبي التي ما يزال بعض المتعصبين ينادون بها.

فبذور تشجيع المرأة وفتح آفاق الإبداع والمشاركة الإنتاجية لحياة المجتمع وعطاءاته هي بذور أساسية في الحضارة الإسلامية وبالتالي فإن إمكانات الانطلاق إلى مستقبل إبداعي منفتح في ظل قيم حضارية إسلامية هي إمكانات مستقبلية واسعة.

إن هذه اللمحات الأندلسية ما تزال توحي للثقافة العربية والإنسانية صوراً وإبداعات لا تتوقف سواء مع سرفانتس ولوركا أو مع أحمد شوقي ومحمود درويش وسميح القاسم أو مع محمد ديب أو الطاهر وطار وأحلام مستغانمي أو خير الدين الزركلي وبدوي الجبل وعبد الوهاب البياتي ومؤنس الرزار وغالب هلسا ومفدي زكريا وعزيز الحبابي وعابد الجابري ونزار قباني وأحمد عبد المعطي حجازي وآخرون كثر من المبدعين.

إنها ليست ذكريات نستسقي منها الغمام إنها حياة تستمد من أنفاس الماضي لفحاتها لنا ولاسبانيا والبرتغال في شبه الجزيرة الايبريه وللعالم اجمع إنه زمان الوصل الأندلسي وهو زمان مستمر مستقبلي كما الأنغام والموشحات والفلسفة والتصوف.

**بذور تشجيع المرأة وفتح آفاق الإبداع والمشاركة الإنتاجية لحياة المجتمع وعطاءاته هي بذور أساسية في الحضارة الإسلامية**

فإلى كل نجمة من نجوم السماء الأندلسية اللواتي اغنوا حياتنا الأدبية والحيوية فكانوا لنا منارات أدب وعلم استضأنا بها واهتدينا وارتقينا. أقدم شجرة ياسمين شاميّة ازرعها في تربة الأندلس الاسبانية لتتلألأ نجومها البيضاء وليعبق شميم مسكها في فضاءات المتوسط بجنوبه وشماله ويكون عنصر وصل ومحبة لا ينفصم بين الشعوب العربية والإسلامية وبين الشعوب الأوربية والمسيحية، ومنارة للانفتاح والمساواة بين أبناء البشر جميعاً بغض النظر عن العرق والجنس. فيزداد العطاء والإنتاج والإبداع مع بناء عصر نهضوي جديد.

*كاتبة وأكاديمية من سورية

ebrahima@scs-net.org

المصادر والمراجع:

١. «نفح الطيب من غصن الأندلسي الرطيب» وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب» المقري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الكتاب العربي القاهرة.

– الأندلس من نفح الطيب للمقّري – إعداد د.عدنان درويش، محمد المصري. وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠.

٢. أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني القاهرة ١٩٣٩.

٣. تاريخ الأدب الأندلسي «عصر سيادة قرطبة» د.احسان عباس. دار الثقافة بيروت طبعة ١٩٧٣/٣.

٤. تاريخ الأدب الأندلسي «عصر الطوائف والمرابطين» د.احسان عباس بيروت ١٩٧١.

٥. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة د.احمد هيكل – ط١٠ ١٩٨٦ دار المعارف القاهرة.

الهوامش

١– يمكن ملاحظة ذلك في كتاب الدكتور إحسان عباس على أهميتها، وكذلك الدكتور أحمد هيكل ود.محمد رضوان الداية ود.جودت الركابي وغيرهم من أساتذة الأدب الأندلسي.

٢ – نفح الطيب ج٤ ص ١٣٧.

٣– نفح الطيب ج٥ ص ٣٠٠.

٤– نفح الطيب ج٦ ص ٢٦.

٥– نفح الطيب ج٥ ص ٣٣٧–٣٣٨.

٦ – انظر الأندلس في نفح الطيب للمقّري – إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥٢٢–٥٢٣

٧ – انظر الأندلس في نفح الطيب للمقّري – إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥٢٣

٨ – يقصد تشبيهها بـ علية بنت الخليفة المهدي العباسي وكانت أيضاً أديبة وشاعرة، تتسّم بخفة الروح.

٩– نفح الطيب ج٦ ص ٢٣.

١٠– الأندلس من نفح الطيب للمقّري – إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥٣١

١١– نفح الطيب ج٥ ص ٣٠٣.

١٢ – (بصك).

١٣– نفح الطيب ج٥ ص ٣٠٨.

١٤–انظر الأندلس في نفح الطيب – إصدار وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠ ص ٥١٤.

١٥– نفح الطيب ج٦ ص ٢٨.

١٦– نفح الطيب ج٦ ص ٢٩.

# المرأة والألم واللعب في "سوق النساء" للكاتب المغربي جمال بوطيب

د. حسن المودن *

" "أمّا "...
عندنا خطّتا لقاء لا غير
ضميني إليك، أو عودي..."(سوق النساء، ص ٣٢)

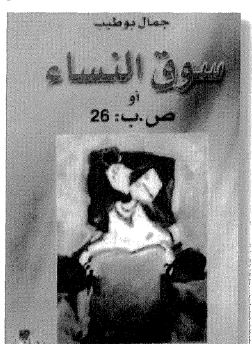
## ١ ـ سوق النساء أو الرواية الإشكالية:

سوق النساء أو ص. ب ٢٦ هي أول رواية يصدرها القاصّ الشاعر جمال بوطيب سنة ٢٠٠٦. ويمكن تصنيفها ضمن ما يسمّى اليوم: رواية قصيرة كشكل جديد بدأ يتأسس في الأدب السردي المعاصر، ولم ينل بعض ما يستحق من العناية، خاصة وأنه يبدو نوعا أدبيا إشكاليا: أ يتحدد بالمقاييس الكمية أم بالمقاييس النوعية أم بهما معا؟ أهو شكل ينتسب إلى فنّ الرواية أم أنه شكل يريد أن يتجاوز الرواية بممارسته اللعب وتفكيك نظام الكتابة وإعادة ترتيبه وتنظيمه؟ ألا يمكن الحديث هنا عن شكل سردي إشكالي، متعدد وهجين، يمزج بين الأتوبيوغرافي والروائي، وبين الشعري والسردي، بين الكتابة والتنظير للكتابة، كأنما يريد أن يكون شكلا وجيزا مكثفا ومتعددا منقسما في الآن نفسه؟

هذه من الأسئلة التي يمكن أن نطرحها بعد قراءة سوق النساء، فهي رواية تتقدم إلى القارئ كأنها في صورة مفارقة: من جهة أولى، هي كتاب من الحجم المتوسط لا تتعدى صفحاته الثمانين، كأننا أمام كتاب بخيل شحيح، لا يحبّ كثرة الكلام والثرثرة، ويقول من الكلام ما قلّ ودلّ. ومن جهة ثانية نلمس من عنوان الكتاب وعناوين فصوله هذا الميل إلى اللعب والإيحاء والترميز والتعدد والانقسام، فالكلمات والعبارات والجمل والفقرات تفيض بالدلالات والإيحاءات، والنص في مجموعه يأتي وجيزا ومكثفا، متعددا ومنقسما، مثيرا ومستفزّا، قلقا ومتوترا، ساخرا وفكاهيا، صادقا وحكيما، خادعا وماكرا، موزّعا بين لغات وأصوات ورؤى متعددة ومتعارضة.

## ٢ ـ سوق النساء والمفهوم النفساني للكتابة:

نقترح مقاربة الرواية من ثلاثة مداخل مستوحاة من النص نفسه: المرأة، الألم، اللعب. وهي مداخل تسمح بأن نعيد بناء مفهوم الكتابة كما تؤسسه رواية لا تكتفي بكتابة مغامرة، بل هي تجعل من الكتابة نفسها موضوعا للتأمل والتفكير.




تجربة عبد الرحيم ولبانة هي موضوع السرد والحكي، وقد تكفّل كل واحد منهما بسردها من وجهة نظره، كما عمل شاهد ثالث على كشف المسكوت عنه في ما حكته الشخصيتان المحوريتان.

ويتقدم عبد الرحيم في محكيّه على أنه كاتب يفكر في كتابة تجربته وعلاقته بلبانة، كاشفا النقاب عن المعنى الذي تتخذه الكتابة

عند إنسان يقاسي آلام الفقدان والوحدة والغياب.

يمكن اختزال حياة عبد الرحيم دباشي في محطتين مركزيتين: الأولى، فقد فيها أمه، ويبدو هذا الفقدان كأنه متجذر في النفس. والثانية، فقد فيها لبانة، ويبدو هذا الفقدان كأنه يجدد الإحساس بلا جدوى البحث عن امرأة تحلّ محلّ الأمّ. وبين المحطتين، هناك البحث المتواصل عن بديل للأمّ، هناك الاستقرار والانتقال من حبّ إلى آخر، من جسد إلى آخر، من امرأة إلى أخرى، بشكل يمكن أن يبدو من خلاله عبد الرحيم كأنه الطفل المفطوم الذي يحاول باللعب وبتجديد اللعب أن يجد الجسد البديل، وأن ينسى آلام فقدان الجسد الأول، ذلك الفقدان الكبير. وممارسة الكتابة بالنسبة إلى عبد الرحيم لا تخرج عن إطار هذا اللعب الرمزي الذي يجعل الصفحة البيضاء تقوم بدور الأم، ويجعل الكتابة تقوم بدور المرأة.

سوق النساء رواية تقول الجرح والألم، وغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية انتهت إلى الفشل، أو في كشف العقد والمكبوتات والظواهر النفسية المتعلقة بقصص الحب التقليدية، بل إنها تحاول أن تعرّفنا على " أنا " متألمة من خلال محكيّها الخاصّ، من خلال أسلوبها ولفظها، مع ما يصاحب ذلك من احساس و إيقاع وتقطيع وتنغيم وانفعال. وتبدو الكتابة كأنها كتابة بالجسد، بأعضائه وأعصابه، أو كأنها لقاء حيّ متوتر بين جسدين ماديين: جسد الكاتب وجسد الصفحة. ويبدو هذا الأخير كأنه يقوم بدور الجسد المفقود الغائب: جسد المرأة، وتبدو الكتابة كاشتغال على الحداد، لأنها تسمح للأنا الساردة بتجاوز أزمتها، وتعدّي آلام الغياب والفقدان، واستعادة قوى الحياة، وممارسة اللعب والكلام والكتابة.

ولا يهمّ هذا الاقتران بين الكتابة واللعب ما تحكيه هذه الشخصية فقط، بل مما تمكن ملاحظته بالنظر إلى الكتاب في مجموعه، في طريقة ترتيب فصوله، وتأليف عناوينها،

**سوق النساء رواية تقول الجرح والألم، وغايتها لا تنحصر في كتابة تجربة عاطفية انتهت إلى الفشل، أو في كشف العقد والمكبوتات والظواهر النفسية**

وبالنظر إلى النص الروائي في بنياته الصغرى والكبرى، في منطقه وهويته وكيانه. فالأمر يتعلق هنا بكتابة تمارس اللعب وتنتهك الأنظمة المألوفة في الكتابة والتلقّي، لا يهمّها أن تستجيب لانتظارات القارئ أو الناقد أو تيار أدبي حتّى ولو كان تجريبيا.

فالكتابة هنا تجربة ذاتية معيشة، تكتب عن الجسد و بالجسد، بجسد مأزوم ينكتب على جسد الصفحة، يقول حكايته ومأساته وتجربته مع الآخر، مع جسد آخر، وينقش آلامه وجراحاته، ويحيي ذكرياته وأحلامه، ويفكّر كيف يجعل من الكتابة سفينة النجاة، أي تلك الكتابة التي تشتغل على الحداد، وتخرج الحيّ من الميّت: " ها هي الكتابة عنك واليك أصبحت لما يتبغي أن أتخلّص منه..وأن أتخلّص منك.." (ص ٢٥).

## ٢ ـ اللعب بالكلمات أو الكتابة واللعب

أول ما يفاجئ القارئ وهو يشرع في قراءة هذه الرواية أو يطّلع على عناوين فصولها هذا الميل إلى اللعب بالكلمات. قد يكون ذلك من أجل بيان قدرات السارد اللغوية، أو من أجل إلباس النص لباسا موسيقيا باستعمال الجناسات أو تكرار الكلمات في المقطع الواحد كما في الأسطر الأولى من الرواية:

**" توقّعت تراجعا ينعت كلامها بكونه دعابة سخيفة لا غير.**
**لم يقع ما توقعت. وقعت‘." (ص ٧).**

وقد يكون الغرض من اللعب بالكلمات، بل بالكلام، أوسع وأبعد، فلا ينحصر الأمر في اللعب بالكلمات والألفاظ، بل يمتدّ هذا اللعب إلى التركيب والتأليف. وتكفي ملاحظة عناوين فصول الرواية: عنوان الفصل العاشر هو: رأس الخيط، وعنوان الفصل الثامن: خيط الرأس. الألفاظ نفسها وبالذات هي التي نجدها في العنوانين، ولكن بتركيب مغاير، باشتغال جديد يقلب أدوار الكلمات، ويغيّر من أمكنتها، ويعيد ترتيبها وتركيبها. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن العنوان الأول: رأس الخيط يرتبط بالطرائق والأساليب المألوفة في السرد الشفوي اليومي، فان قلب تركيب هذا العنوان إلى وجهه الآخر: خيط الرأس يبدو كأنه اشتغال على التركيب المألوف القّار، بتفكيكه وإعادة ترتيبه وتركيبه، ربّما بحثا عن ذلك التركيب الآخر، المقابل والمناظر، المضمر والغائب. ويبدو اللعب بتراكيب الكلام كأنه بحث عن وجه آخر للنظام المألوف، وبحث عن حكاية أخرى لم تقل بعد، وبحث عن معنى آخر لم يكتب بعد.

ولهذا نجد اللعب يشمل طريقة بناء الكتاب وترتيبه وتصنيفه، ذلك أن الفصول لم يحصل ترتيبها على الطريقة المألوفة في تأليف الكتب، والقارئ أمام كتاب يبدأ بالفصل العاشر وينتهي بالفصل الثاني. بواسطة اللعب، يتفكك النظام المألوف في الترتيب والتأليف، ويقوم مقامه نظام غير مألوف، يبدو غريبا وعبثيا ولا معقولا.

ويبدو الأمر أكثر غرابة عندما يكتشف القارئ أن فصول الكتاب العشرة المبعثرة غير المنظمة ليست كلها حاضرة، ولا وجود في الكتاب لفصلين، الرابع والسادس. كأننا أمام كتاب غير تام، وأمام رواية غير مكتملة، وكأن السارد لا يشتغل على التامّ والمكتمل والنهائي، بل انه بصدد اشتغال آخر، اشتغال على المجزأ المنقسم، المحذوفة

" سوق النساء " للكاتب المغربي جمال بوطيب

بعض أجزائه، المفقودة بعض تفاصيله.

واللعب في هذه الرواية مبدأ يحكم السرد في بنياته الصغرى والكبرى، ويؤسس نصّا سرديا لا يخضع للشروط الجمالية المألوفة، فهو نصّ يبدو متعددا ومنقسما وهجينا، لايطلب الانسجام والتماسك والتطابق والوحدة قدر ما يريد أن يكون متعددا وهجينا ومنقسما، فهو متعدد الضمائر والأصوات واللغات، يتنقل بين أكثر من سارد، وأكثر من لغة، ولا يجد صعوبة في الانتقال، داخل المقطع الواحد، من لغة الكتب إلى لغة الواقع اليومي المعيش، تتخلله حكم وأمثال وأقوال من الأدب الشعبي، ويفضل التعبير الشفوي اليومي عندما يكون ضروريا أو أكثر تعبيرا وقوة، كما تفتنه بلاغة القول الشعري في إيجازه وتكثيفه، في رموزه واستعاراته، في أصواته وإيقاعاته.

وبهذا يبدو النص السردي كأنه فضاء حرّ يحقق لقاء بين أشياء متعددة ومتباينة: اللغة الشفوية/ اللغة المكتوبة، الأدب الشفوي الشعبي/ الآداب المكتوبة، السرد/ الشعر، العالم الاجتماعي/ العالم النفسي، الحاضر/الماضي... وهكذا فالنص فضاء يتميز بالليونة والمرونة، ويأتي مفردا ومتعددا، ويقود إلى المسرح الداخلي للأنا في علاقتها بالآخر، ويقول العوالم الداخلية والعوالم الخارجية في تشابكاتها وتجاذباتها وتناقضاتها، ويقدم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة. وهو في كل ذلك، نص سردي يبدو كأنه ينفجر إلى وحدات متعددة، فهو كلّ ناقص غير تامّ كما رأينا أعلاه، وهو هنا نصّ متعدد السطوح والمستويات، يبطن الازدواج والتعدد والتناقض، ولا يقوم منطقه على مبدأ الانسجام والتماسك.

ومن خلال هذا اللعب نلمس غير قليل من السخرية من أنظمة الكلام والتأليف والكتابة والتلقي، فهي أنظمة عقلانية متضخمة تستكين إلى الاستقرار واليقين والطمأنينة والكسل. واللعب وحده يستطيع أن يزلزل هذه الأنظمة، ويعيد تشكيلها وترتيبها، ويقول وجهها الآخر العبثي واللامعقول، وينشر القلق والتوتر، ويسمح للأنا الكاتبة أن تكتب وفق النظام الذي تراه مناسبا.

### ٤ ـ كتابة الألم/ نسيان الألم

تفتتح الرواية بفصل يتكلم فيه سارد رجل بضمير المتكلم، ويبدأ حكايته من لحظة حاسمة ومدمرة، هي لحظة فررت امرأة، هي موضوع حبّه ولذّته، الفراق والانفصال عنه، أي لحظة الأزمة، لحظة صدمة غير متوقعة أحدثت رجّة كبيرة في النفس، فانفصاله عن هذه المرأة لا يعني إلا السقوط و الموت، وعباراته لا تقول غير ذلك: " أسندتني جثة"، " لم يقع ما توقعت وقعت"، ولا حيلة أمام السقوط والموت: " ماذا يملك الميت أمام مغسله؟".

في هذه اللحظة القاتلة، تحضر الكتابة، ولم يفكر السارد في شيء آخر غيرها، فهو كاتب أو على الأقل يتلذذ بممارسة وهم الإحساس بأنه كاتب، والكتابة هي لعبة متعددة الوظائف، تصلح لجعل قصته مع حبيبته تبقى خالدة، و تصلح لممارسة النسيان، نسيان الألم والتألم من فقدان غير منتظر لامرأة كانت كل شيء بالنسبة إلى الجسد والروح: " ها هي الكتابة عنك واليك أصبحت الما ينبغي أن أتخلّص منه... وأن أتخلص منك" (ص ٢٥). وتصلح للتخلص من شيء ثقيل على النفس:

" قصتي معك ـ يقول السارد ـ ترهقني، وأعتبر كتابتها تخلّصا من ثقل يقوّس ظهري" (ص ٨). كما تصلح لمقاومة ضغوطات الوحدة وقوى السقوط والموت واستعادة قوى الرغبة واللذة والحياة كما تتجلّى في جمال الحروف والألفاظ، أي في جسد الكتابة:

" فتحت كناش " الكاطافلام "... وفي صفحاته صرت أبحث عن أيّ بياض أفتقه... متلذذا بممارسة وهم الاحساس بأنني كاتب، يمكن لألق الحروف وبهاء الألفاظ أن يكونا عزائي الأوحد كلما داهمني شعور بهذه الوحدة القاتلة التي لم أعد أقوى على مقاومتها. لقد تحولت وحدتي منذ مدة الى شبح يرهبني، ويضاعف احساسي بوشك موتي" (ص ٧).

وبهذا تحضر الكتابة لتؤدي وظيفة نفسانية، فالأنا الكاتبة لم تنجذب إلى الصفحات البيضاء إلا في لحظة الألم والتألم من الفراق والانفصال والوحدة، كأن الكتابة تقوم مقام الغائب، أو لا يمكن أن تصدر إلا عن الغياب والفقدان. فهي لعبة لنسيان المرأة، وخاصة هذه المرأة التي تتقن تهييء طبق الألم: " طباخة كنت أريدك كما عهدتك، ماهرة ويدك فيها ملح "البنة".... لم أدرك أبدا أن طبخك ذاك لم يكن إلا تمارين فاشلة من أجل تهييء أشهى وأبهى وأبرع وأرهب طبق صنعته يداك وتقديمه اليّ...: طبق الألم" (ص ١٢).

وقد اختار السارد الكتابة ليمارس عملا داخل النفس المتألمة يساعدها على رفع الألم ونسيان الوحدة، وتقوم الأنا المتكلّمة الكاتبة من خلاله باستحضار الذكريات وأخبار الزمن الماضي الذي كان يجمعه بموضوع حبه ولذته: المرأة. ويتقدم الاشتغال على الذاكرة، الفردية والجماعية، باعتباره عملا ضروريا من أجل نسيان الحاضر المؤلم، واستحضار ذلك الماضي اللذيذ الذي دخل عالم الفقدان والغياب.

وبهذا المعنى، يمكن اعتبار سوق النساء صرخة سردية شعرية لإنسان يتألم من فقدان آخره، لكنه بدل أن يورطنا في أجواء البكاء والحزن والحداد، يدعونا إلى نسيان الألم واستحضار الذكرى المليئة بالحياة والحب واللذة والسفر وكل ما يمكن أن

**اختار السارد الكتابة ليمارس عملا داخل النفس المتألمة يساعدها على رفع الألم ونسيان الوحدة، وتقوم الأنا المتكلّمة الكاتبة من خلاله باستحضار الذكريات**

يسمح للأنا المتألمة بأن تستعيد قواها وتكتسب من جديد أسباب الاستمرار في الحياة.

وتزداد علاقة الكتابة بالألم عمقا وامتدادا، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الألم متجذر في الجسد والنفس، وأن الإحساس بالفقدان والغياب لا يرتبط فقط بهذا الحدث العرضي: فراق بين عاشقين وانتهاء علاقة حبّ بين امرأة ورجل. ما لم يقله السارد الرجل العاشق ولا الساردة المرأة موضوع الحب، وفضحه سارد آخر شاهد على علاقتهما في نهاية الرواية هو أن أيّا منهما لم يحبّ الآخر في يوم ما، كل منهما كان له أكثر من موضوع حب، وكان جسد كل منهما موزعا بين أجساد أخرى عديدة ومختلفة، وهذا التمزق والانقسام والانتثار يعكس هذا البحث اللانهائي عن الجسد المفقود باستمرار:

**" عبد الرحيم لم يحب يوما لبانة..**

**ولا لبانة أحبّته...**

**في ذروة الحب وعمق تجليه...**

كان عبد الرحيم يعشق منار الممرضة ومديحة الخياطة ونهال المراهقة وآمال طبيبة الأسنان ونساء أخر..

**وفي سنم العشق وغور توحده...**

كانت لبانة تعشق عبدو بلولجة المهاجر المغترب، و"حبيب" التونسي أستاذ الديداكتيك بكلية علوم التربية، و"منير" الكهربائي صديق عبد الرحيم ورجالا آخرين..." (ص ٧٦).

وبالنسبة إلى السارد، ينتمي هذا الألم، ألم فقدان الحبيب إلى زمن أقدم وأرسخ في النفس، زمن أن فقد أمه: " فارغ أنا من الداخل كعجز نخلة. وأشعر أن الفراغ خلفته " أمّا " يوم غربت بي حمرة وجهها وتوهجه وتركتني وسافرت ذات فجر"(ص ٣١).

حاول السارد طوال حياته أن يجد بديلا للأم في امرأة أخرى، بحث كثيرا في سوق النساء عن أنثى أخرى تكون أمّا له دون جدوى، فقدره مأساوي: صدر الأمّ لا شبيه ولا نظير له: " اعذريني - يقول السارد الرجل العاشق موجها خطابه الى أمّه - حين نسيت صدرك، وخنت العهد.. وفكرت في أن أجعل من أخرى أمّا لي" (ص ٣١)، فصدر الأمّ لا يعوّض بصدر امرأة أخرى، " وليس في مقدور أنثى غيرك - يقول السارد العاشق - أن تحس بهول الفقد الذي يلفني..." (ص ٣١).

**قيمة كتابة تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجراحات والآلام، بل إن قيمتها أنها تعرّفنا على " أنا " متألمة من خلال محكيها الخاصّ**

لايمكن لأية امرأة أن تحلّ محلّ الأمّ، ولا يمكن لأية أنثى أن تساعد الأنا المتألمة على رفع الألم ونسيان موضوع الحب الأول، وتعويض ذلك الصدر اللذيذ العزيز، المفقود إلى الأبد.

من خلال سوق النساء نطلّ على هذه الأنا الكاتبة التي ترسّخ الفقدان في كيانها، وصار جزءا منها، وساهم في بناء ذاتيتها، وتمرّست على تجاوز الجراحات والآلام.

وقيمة كتابة تقول الجرح والألم لا تتجلى في كونها تكشف العقد والجراحات والآلام، بل إن قيمتها أنها تعرّفنا على " أنا " متألمة من خلال محكيها الخاصّ الذي يجعلنا نحسّ كأننا أمام جسد متألم ينكتب على جسد الصفحة البيضاء بلغة القلب وأحرف الشرايين، مشيّدا علاقة فيزيقية بالألفاظ والعبارات تجعل للصوت السردي صدى ونفسا، وكأن الكتابة فضاء حرّ للقاء رمزي بين جسدين، جسد الأنا الكاتبة وجسد الصفحة البيضاء. ويبدو الجسد كأنه لا يتحكم كل التحكم في الألفاظ والكلمات، فهي فخّ ومصيدة عندما تمسك بجسد ما فهي لا تطلق سراحه إلا بعد أن تمتصّ أعماقه وبواطنه، وتبدو القراءة بالتالي كأنها صعود إلى قلب الجسد الحيّ.

ما لا تستطيعه أية امرأة أخرى تستطيعه الكتابة، وخاصة في معناها المادي الملموس، فهي اللعبة التي تتحقق معها تلك اللذة المستحيلة: ملامسة الجسد اللبني الأبيض، وإعادة الحياة للجسد الغائب، واشتعال الرغبة من جديد، فالكتابة كما قال فلوبير تقوم بدور المرأة، إنها موقد الرغبة ومصدر اللذة.

## ٥ - الكتابة امرأة

يقدم السارد، الرجل العاشق، في بداية محكيه، الحدث المؤلم، حدث الفراق والانفصال عن المرأة موضوع حبّه، باعتباره الخلفية اللاواعية التي تقف وراء انجذابه إلى الورقة البيضاء وممارسته فعل الكتابة.

وتتقدم الكتابة باعتبارها فعلا ماديا وممارسة ملموسة، أي فعلا يدعو إلى التساؤل عن الحاجة الرمزية التي لا يمكن أن يسدّها إلا قلم يفتضّ بكارة جسد صفحة بيضاء عذراء طاهرة.

يتحدث السارد العاشق الذي يقاسي آلام الفقدان والوحدة عن انجذابه إلى فعل الكتابة باستعارات ذات إيحاءات جنسية: فأوراق "كناش "الكاطافلام" ساطعة الغرة، بيضاء عذراء لم تتسلل إليها بعد يد خبيثة خبيثة تلوث طهرها..."(ص ٧)، والورقة " البيضاء حرث للقلم يوتيه أنى شاء"(ص٧). ومعنى هذا أن الورقة، هذا الجسد الأبيض، تقوم بدور ذلك الجسد الآخر الغائب: جسد المرأة، موقد الرغبة ومصدر اللذة، والقلم في الواقع المادي الملموس لا يمارس إلا فعلا جنسيا رمزيا، والأنا الكاتبة لا تتحكّم في قلمها كلّ التحكّم، فالكتابة باعتبارها فعلا جنسيا تتحرر من قبضة الوعي وتفجّر خزّان اللاوعي، ولهذا تقول الأنا الكاتبة: " بين الورقة والقلم لست إلا محراثا أو ثورا يجرّ محراثا" (ص ٨).

وإذا كان الفعل الجنسي يقتضي سابقا أن يتعرى الجسد للمرأة، فانه اليوم يتعرى لجسد الصفحة ليتخلّص

من جسد المرأة: " تعريت لك مرارا. واليوم أتعرّى لأتبخّر منك" (ص ٢٦).

يتعرّى الجسد أمام الورقة البيضاء، ويقول حكايته ومأساته، ويستنطق ماضيه وذاكرته، ويبدو كأنه يريد أن يقول ذاكرته كلّها، ونحسّ بالأخبار والذكريات والأشياء تتدافع وتتزاحم من أجل أن تقال، وفي الوقت نفسه، يسكننا الإحساس بأن أشياء كثيرة لم تقل، وأن هناك أشياء كثيرة لا تقال أو لا يمكن قولها: " هناك أشياء في الفن يصعب البوح بها، كما يصعب على امرأة أن تحكي وقائع أول ليلة قضتها مع أول رجل" (ص ١٣). يبدو كأن الذاكرة تهيمن على الفضاء السردي، لكن الواقع أننا نحسّ بأن هناك شيئا ما يصعب تذكره وقد يستحيل استحضاره، وهناك كلام لا يجد طريقه إلى القول، ومن هنا نلاحظ هذا الميل إلى بلاغة الحذف والإيجاز والتكثيف والرمز والإيحاء واستعمال الأمثال والحكم والأشعار.

يتعرى الجسد أمام الصفحة البيضاء بالشكل الذي يجعل القارئ يلمس اضطرابا أو انتثارا يندفع من كتابة تمارس الغوص داخل باطن يتألم لا يمكن أن يعبّر عن نفسه إلا من خلال أشكال مكثفة وجيزة تبدو مفككة ومتصدعة. وبهذا يأتي جسد النص، جسد الصفحة، هجينا متقطعا مفككا: اذا أخذنا الصفحة ١٣ على سبيل التمثيل فإنها تتكون من استعارات وحكم وأمثال واقتباسات، والكلام متقطع ومتباين، قد يسترسل في شكل فقرة، وينتقل بعد ذلك ليسجل في سطر واحد يبدو منفصلا في الشكل عن سابقه حكمة أو خلاصة أو استعارة، كأننا أمام نص متعدد هجين منفتح على أصوات كثيرة ومرجعيات عديدة، لكنه في الوقت نفسه يبدو نصّا مغلقا وترميزيا، يختزل التجربة ولا يكشف كل تفاصيلها.

وجسد الورقة البيضاء قد لا يكون جسد أية امرأة، وإذا استحضرنا ما لفقدان الأم، الحبّ الأول والأخير، من أثر على نفسية الأنا الكاتبة، فان الورقة البيضاء تتحول من شيء مادي، ومن مجرد أداة، إلى شيء رمزي يفيض بالدلالات والإيحاءات، فهي لا تقوم بدور المرأة فقط، بل إنها تقوم بدور الأمّ، وتقدم جسدا أبيض لبنيّا، من خلاله تستعيد الأنا الكاتبة ذلك الصدر اللبني، العزيز اللذيذ، المفقود والمفتقد إلى الأبد.

٦ ـ *خلاصات أولية:*

يمكن تصنيف سوق النساء ضمن ما يسمى " رواية قصيرة " لاعتبارات كمية، إذ لا يتعدى الكتاب من حجم متوسط الثمانين صفحة، ولاعتبارات كيفية ونوعية، فالرواية تشتغل على اللغة، وتستثمر الإمكانات الإيحائية والترميزية والشعرية للكلمات، وتوظف الإيجاز والتكثيف والرمز والإيحاء، وتنفتح على أشكال وأنواع أدبية عديدة ومختلفة، سردية وشعرية، من الآداب المكتوبة كما من الآداب الشفوية الشعبية.

يبدو هذا الشكل الروائي الأكثر ملاءمة للحياة المعاصرة، شكل الساندويتش، لكنه شكل يحرص على أدبية النص وشعريته، ويتقدم طبقا واحدا متعددا: محكي بضمائر مختلفة (المتكلم، المخاطب، الغائب)، وبأكثر من سارد (السارد رجلا/السارد امرأة، السارد الشاهد)، وبأكثر من لغة (اللغة اليومية المغربية/ اللغة العربية الفصيحة، لغة الأدب المكتوب/ لغة الأدب الشفوي). انه محكي قصير، إلا أنه متعدد الحكايات والأصوات واللغات والرؤى، حريص على تقديم رؤى مختلفة للتجربة الواحدة، ميّال إلى اللعب والسخرية.

سوق النساء محكي يبدو متعددا وهجينا، تتداخل فيه أشياء كثيرة وتتشابك، كأنه يريد أن يقول الأشياء كلّها، ويأتينا الإحساس بأننا أمام محكي ينقسم ويتفكك، ينتهك النظام المألوف في السرد والتأليف، فيبعثر ترتيب الفصول، ويعمل على حذف فصول أخرى دونما مبرر واضح إلا هذا الخداع والمكر وحبّ اللعب الذي يميز الماسك بخيوط السرد. ويبدو الأمر كأننا أمام حكاية لم تكتمل بعد، وأمام شيء لم يقل بعد ولم يجد طريقه إلى الكلام، وأمام شيء مفقود إلى الأبد، مهما فعلنا لا يمكن استعادته في صورته الأصلية. ومن هنا فالمحكي لا يمكن أن يكون الا شيئا غير مكتمل ولانهائي، مجزأ ومفكك، غريب وغامض، غير مرتّب ولا منظم، ومحذوفة بعض أجزائه وأطرافه، ولا أحد من الرواة يملك أسرار الحكاية بأكملها.

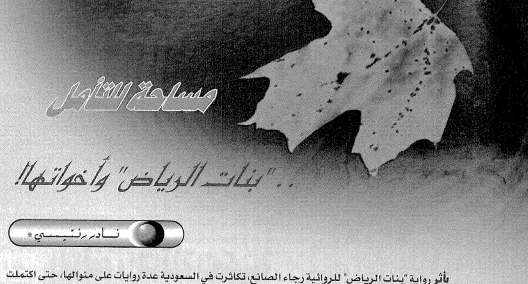
وقيمة هذا المحكي أنه بشكله المتعدد المنقسم مرآة تجعلنا نرى الانقسام أو الانتثار الموجود في الداخل، في داخل الجسد، في هذا المسرح الداخلي، الذهني والنفسي، الذي تتداخل فيه الأحاسيس والأفكار والذكريات، وتتشابك الأزمنة والأمكنة، وتتداخل اللغات والأصوات والرؤى.

من هذا المسرح الداخلي لـ " أنا "، يستمد المحكيّ شكله المنقسم المتفكك الذي يبدو كأنه لا يخضع لنظام ما، متحررا من الشروط الجمالية التقليدية للانسجام والتماسك. فالكتابة لا يمكن أن تكون إلا تجربة ذاتية باطنية، فهي غوص في الذاكرة والنفس، تقول الجرح والألم، الغياب والفقدان، وتكتب الجسد في انتثاره المأساوي وانقسامه بين الأنا والآخر، الذات والمجتمع، الرجال والنساء، الحاضر والماضي...

هنا نجد الكتابة مرآة تعكس ما يحدث بالداخل، وقيمة هذه المرآة تكمن في كون انعكاس الداخل على الخارج يمنح الكتابة السردية شكلا جديدا غير مألوف تميزت به الأعمال السردية التي تركزت حول العوالم الداخلية لشخصياتها داخل ما يسمى بـ " تيار الوعي ".

لكن الكتابة في سوق النساء تتعدى هذه الوظيفة الانعكاسية التسجيلية، وتؤدي وظيفة أخرى أكثر أهمية بالنظر إلى السياق الذي فرضها. ففي سياق الأزمة التي يعانيها الكاتب السارد في الرواية بعد فقدان حبيبته، تأتي الكتابة لتكون فعلا تطهيريا تعويضيا، فوحدها الكتابة تستطيع أن تردم الهوة، وأن تسدّ الفراغ، وأن تقوم مقام المرأة، مقام الأمّ، موضوع الحب والغياب والفقدان.

*كاتب من المغرب




# .. "بنات الرياض" وأخواتها!!

نادر رنتيسي*

**بأثر** رواية "بنات الرياض" للروائية رجاء الصانع، تكاثرت في السعودية عدة روايات على منوالها، حتى اكتملت ظاهرة تجاوزت ٥٠ رواية في أقل من عامين!

**واللافت** أنه بعد عدة أشهر من صدور"بنات الرياض" بما فرضته من صدى له قوة الصوت؛ أن بعضهم قد اعتبرها حالة عابرة أو "بيضة ديك" لن تهيئ مناخا مشابها يحتمل أن يكتب لها نحو خمسين جزءا لنحو خمسين كاتبة!

**لكنها**، بعد عامين فقط، استطاعت أن تكون كوة في جدار متداع لم يحتمل تمدد آلاف الاوراق التي تناولت التجربة الشابة بافتراضات وقراءات لم تخرج عن تقليب الرواية بذهنية قراءة خبر حول كائن غريب من آخر سوي.

**قدرة** "بنات الرياض" على انتاج الجدل لعامين على الاقل، جاءت شبيهة بذلك الجدل الذي صاحب الادب النسوي في انفجاره منتصف القرن الماضي.. لكنه، هنا، تأخر كثيرا وجاء في وقت تقدم فيه الحديث عن ذوبان مصطلح الادب النسوي بعد أن اتجهت بعض أركانه إلى الكتابة خارج الدائرة غير المكتملة لنون النسوة!

**الرواية**، بشخوصها النسائية الاربع، لم تأت بجديد يذكر يمكن أن يقال أنه باب آخر وراء الباب"المفتوح"؛ ففي منطقة الخليج، تحديدا، علت مبكرا أصوات نسائية خليجية تطرقت إلى مجمل ما أثارته "بنات الرياض"، وقبل تقنية "الانترنت" التي استفادت الصانع كثيرا منها في الاطلاع على نماذج واقعية رسمت لها معادلا روائيا..

**إذن** لماذا أعادت الرواية جدلا كان قد فُرغ منه!؟

**الإجابة** الأسرع، وربما الاكثر قربا من الحقيقة، أن الرواية هي الاولى التي تكتبها امرأة في المجتمع السعودي بهذا البوح الصادم.

**وإنْ** كان يمكن نقض الإجابة بأن المجتمعات الخليجية متشابهة وأن النماذج السابقة غطت كامل مفردات تلك البيئة..؛ إلا أن ذلك يبقى جزءا موضوعيا من الإجابة إذا ما تأكدنا بما يشبه الحسم، أن "بنات الرياض" وأخواتها من الروايات التي صدرت بأثرها، كن بعناوينهن المثيرة ودوارنهن المحموم حول مفردة الجنس يستهدفن أبناء وبنات جيلهن ممّن يبحثون عن طرائق إلى اللذة عبر "البلوتوث" و"الأقراص المدمجة".

**قد** يبدو هذا حكما مفرطا في القسوة على تجارب يتفق معظم المتابعين لها أنها لم تقدم مستويات فنية تؤهلها لأن تكون رصيدا إضافيا للأدب النسوي الذي تكرس عبر أكثر من نصف قرن، بل يبدو منصفا القول أنها أيضا لم تراكم فوق إرث الأدب السعودي، وتحديدا في الموضوعات التي تطرقت لها هذه التجارب كروايات تركي الحمد وعبد الخال وغازي القصيبي.

**الواضح** أن جمهور رواية "بنات الرياض" وأخواتها كان جمهورا غير قارئ بالأصل، في معظمه، جمهور يتنقل بين الظواهر المختلفة في سياق حياته اليومية التي قد تتنوع في اليوم الواحد ، بين محطة وأخرى، وموقع وآخر، مما يجعل الرواية وأخواتها ظاهرة اجتماعية، لا أدبية بكل تفاصيلها.

**لكن** أخطر ما أفرزته ظاهرة "بنات الرياض" هو هاجس الكتّاب الشباب بالتقاط القارئ غير المعني بالقراءة، عبر استرضائه بالفكرة التي يشتهي والوسيلة التي يتقن، مما يخلق التباسا خطيرا بين الكتاب الرديء الذائع والكتاب الجيد المحدود التوزيع، وهو التباس شديد الخطورة، تحديدا، على القارئ العادي الذي قد يستقبل ما يصله بسهولة على أنه نهاية المعنى!!

* كاتب وصحافي أردني

# المثاقفة والمثاقفة المعكوسة

# تأثير الثقافة العربية الإسلامية والآداب العربية أنموذجا

د. عبد الله أبو هيف *

**ظهرت الملاحات كثيرة إلى المثاقفة المعكوسة في أعمال المستشرقين عن تأثير الثقافة العربية الإسلامية بعامة والآداب العربية بخاصة، وقد تنامت هذه التأثيرات ضمن نداء حوار الحضارات الذي يقوم على حوار الأديان والعقائد والثقافات، وارتفعت أصوات هذا النداء خلال نصف القرن الماضي، مع تجليات حضور الاعتراف بمآثر الحضارة العربية الإسلامية وإبراز دورها المتألق ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في مضمار التقدم البشري والتطور الإنساني على الرغم من أن معظم المستشرقين، إلا فيما ندر، وعلى الرغم من اختلاف أساليب التناول ومناهج البحث وطرق الدراسات ينتهون في غالب الأحايين إلى نتائج متشابهة، كما هي الحال في تمحيص «مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية» (مجلدان ١٩٨٥)، ونذكر منها:**

١- إن العنصر العربي عنصر متخلف بفطرته، وطبيعته الجنسية والمناخية، الأمر الذي عطل فيه دوافع الإبداع والابتكار.

٢- إن الإسلام دين نهي وأوامر وزجر وكبت للحرية والاجتهاد، الأمر الذي أنتج أمة فاقدة للشخصية خاضعة للمشيئة، مسلوبة الإرادة.

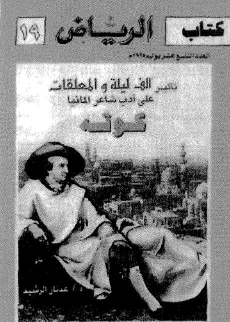
٣- إن محمداً نبي العرب والمسلمين هو أقرب إلى الشخصيات الإصلاحية منه إلى الأنبياء المرسلين برسالة للعالمين.

٤- إن دور العلماء المسلمين في كل أطوار التاريخ لم يتعد النقل عن الحضارات واللغات الأخرى نقلاً حرفياً مجرداً، وأحياناً نقلاً محرّفاً دونما ابتكار أو إضافة.

٥- إن علاج الأمة الإسلامية ونجوتها من الكبوة يكمن في احتذاء النموذج الغربي سلوكاً وتطبعاً وثقافة()، وقد أنجز المجلدان المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومكتب التربية العربي لدول الخليج، وكان من بين الاعتبارات إلى إصدار هذا الكتاب مشاركة الأمة العربية والإسلامية سعيها إلى استعادة مكانتها في الدورة الحضارية المتجددة، وإعادة الصلات العريقة والأمشاج والروابط التي كانت تربطها الشعوب والأمم والأجناس. ولو تأملنا ملياً الأبحاث التي تناولت مناهج المستشرقين لتأكد لنا مثل هذه الغلبة لنزوعات المثاقفة في مجالات القرآن الكريم والسنة النبوية ورواياتها والسيرة النبوية والعقيدة الإسلامية والقانون والشريعة والفلسفة والتاريخ واللغة والأدب، وأتوقف عند دراسة «موقف مرجليوث من الشعر العربي» لمحمد مصطفى هدارة، وقد افتتحها كاتبها بالقول:

«على كثرة ما كتب المستشرقون في قضايا اللغة العربية والأدب العربي لا نجد مقالة تمثل سوء المنهج العلمي خضوعاً للتعصب المقيت ضد العروبة والإسلام أشد وقعاً وأبعد أثراً من مقالة «ديفيد صمويل مرجليوث David Samuel Margoliouth» المستشرق الإنجليزي الذي نشرها بعنوان «أصول الشعر العربي The Origins of Arabic Poetry» في عدد يوليو عام ١٩٢٥ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية التي تصدر بلندن: «Jornal of the Royal Asiatic Society» والتي كان رئيساً لتحريرها»(٢).

واتفق الرأي على أن بحوثه التي تتصل بالإسلام



تسم بالتعصب المقيت والبعد عن المنهج العلمي والجهالة الفاضحة، كما في كتابيه «محمد ونشأة الإسلام» (١٩٠٥) و«الإسلام» (١٩١١). وفي بحثه عن العلاقات بين العرب واليهود حتى ظهور الإسلام (المنشور عام ١٩٢٤).

وردّ عدد من المستشرقين على مرجليوث ضمن جهود المثاقفة المعكوسة مثل برونيلسن الذي دان أفكار مرجليوث حول نفيه لتحضر المجتمعات العربية والإسلامية آنذاك، بقوله: «ليس من المستبعد ازدهار ملكة فنية لدى أقوام ذي حياة بدائية»، وفي رد «برونيلسن» على «مرجليوث» في هذا الجزء يقول: «لن يكون مفهوماً لماذا فضل علماء اللغة الذين ازدهروا في العصر الأموي نفسه اعتبار اللغة أداة معينة على تفسير القرآن، ولماذا جعلوا شواهدهم من الشعر الجاهلي، وفضلوا على الشعر الأموي»(٣). وتيودور نيلدكه الذي تعرض لأفكار مرجليوث أيضاً حول تحديد أولوية الشعر العربي. ولا يخفى أن السمة الغالبة على دراسات المستشرقين هي المثاقفة، ويغلب عليها التضليل والتزييف وتشويه صورة العرب والمسلمين، فبزغ اتجاه المثاقفة المعكوسة من بعض المستشرقين الذين يتقصون في دراساتهم الموضوعية والنزاهة والمنهجية، والأهم الإيمان بتراث الإنسانية من البشر جميعاً مهما اختلفت الحقب أو تباينت الأجناس والديانات والجغرافيات. وتلاقى ذلك الاتجاه في جهود المستشرقين المؤمنين بالروح الحضارية المتواصلة، واختار كتاب «جوته والعالم العربي» أنموذجاً مع جهود العرب المستغربين الذين تعالت في وجدانهم نبرات تعالق وعي الذات والآخر بما تفصح عنه دراسات المستشرقين أنفسهم من جهة، وأعمال بعض أعلام الثقافة الغربية المتأثرين بالثقافة العربية الإسلامية أمثال بوشكين وبورخيس من جهة أخرى. وقال نيلدكه: «إن ذلك يحتاج إلى معرفة بدقائق اللغة العربية والاستعمال الشعري، لا يستطيع اكتسابها أي أجنبي، وما أبعدنا عن إدراك الفروق في الاستعمال اللغوي العربي القديم»(٤).

تناولت كاترينا مومسن في كتابها «جوته والعالم العربي» الإلهامات الكثيرة التي استوحاها هذا الأديب العبقري من الإسلام والأدب العربي، ووضعت مقدمة للطبعة العربية على أن ترجمته تتيح للقراء العرب الوقوف على مقدار ما للعالم العربي من فضل على واحد من أعظم شعراء أوروبا ومفكريها إيماناً بالأخوة الإنسانية. فقد أعجب جوته بالعرب وأحبهم، وهو خير من يُضرب به المثل للدلالة على مدى تفتح الطاقات الإيجابية المبدعة إذا صادفتها الظروف الملائمة وتخطى المرء حدود التفكير المحلي الضيق وراح يحتك بفكر غريب ومختلف عنه، ووجدت مومسن أن فكرة جوته عن الأدب العالمي كانت في الواقع تعبيراً عن رغبته في شد أزر الأخوة والسلام بين بني البشر. وبهذا المعنى أخذ جوته على عاتقه، وبوصفه شاعراً ألمانياً، تقريب الثقافة العربية إلى أبناء جلدته، وأعربت عن أملها في أن تكون هذه الترجمة فرصة لأن يكسب جوته، صديق العرب، أصدقاء عرباً جدداً، وأن تساعد على تعزيز فكرته عن «الأدب العالمي»، هذه الفكرة التي طالما تاق إلى تحقيقها. وبهذا المعنى أيضاً باركت الترجمة العربية، متمنية لها ولأفكار جوته كل التوفيق والنجاح والازدهار(٥).

ويفيد هذا التقديم للطبعة العربية من مؤلفته مومسن في تعزيز المثاقفة المعكوسة في دراسات المستشرقين. وحوى الكتاب مدخلاً عن اهتمام جوته بالثقافة العربية من خلال متابعته للدراسات العربية للمستشرقين وأدب الرحلات، وسعيه لتعلم العربية، وقد اعترف بذلك في حديثه:

«لا ينقصني إلا القليل حتى أبدأ في تعلم العربية أيضاً. إني أودّ أن أتعلم أبجديتها على الأقل بحيث أتمكن من تقليد التمائم والطلاسم والأختام بشكلها الأصلي»(٦).

وبيّنت مومسن أن مثل هذه الدراسات (المثاقفة المعكوسة) تبقى حقلاً من حقول علم الاستشراق المختص بالدراسات العربية، لأن هذا العلم هو الذي يقرر قيمة الصورة التي رسمها جوته لنفسه عن العرب ومدى صدقها. وهذا ما لاحظه لنتس أيضاً حين قال: «إن البحث . من وجهة نظر علم الاستشراق . يكمن فقط في الكشف عن ماهية الملامح التي أبرزها أو استقاها جوته من المادة التي كانت بين يديه. وفي هذا السياق يواجهنا احتمالان متعارضان: فإما أن تكون الصورة التي رسمها جوته لنفسه عن الشرق، كلياً أو جزئياً، صورة صائبة، وإما أنها كانت خاطئة»(٧).

وأوردت مومسن معلومة دقيقة عن اهتمام جوته بالدراسات العربية للمستشرقين مفادها أن سجل الإعارات في مكتبة مدينة فايمار اشتمل على العديد من الدلائل التي تشهد على انشغال جوته بالعالم العربي. وقد شاء القدر أن وجّه المستشرق هردر لدراسة القرآن الكريم، ويعود إليه الفضل أيضاً في عنايته الكبيرة بالشعر العربي، وشهدت مذكرات جوته اليومية على مساعيه المتكررة لتعلم قواعد اللغة العربية لدى ملازمته كتاب سلفستر دي ساسي «قواعد اللغة العربية».

وعالجت مومسن في الفصل الأول «جوته والشعر الجاهلي» وفي الفصل الثاني «جوته والإسلام»، وهو الجانب الأكثر تميزاً في إضاءة مدى المثاقفة المعكوسة اعترافاً بالمؤثرات الإسلامية العربية في الإبداع الأوروبي، ورأت مومسن أن علاقة جوته بالإسلام وبنبيّه محمد (ص) (٥٦٩-٦٣٢م) ظاهرة من أكثر الظواهر مدعاة للدهشة في حياة الشاعر. فكل الشواهد تدل على أنه كان في أعماق وجدانه شديد الاهتمام بالإسلام، وأن معرفته بالقرآن الكريم كانت . بعد الكتاب المقدس . أوثق من معرفته بأي كتاب من كتب الديانات الأخرى. ولم يقتصر اهتمامه بالإسلام وتعاطفه معه على مرحلة معينة من حياته، بل كان ظاهرة تميزت بها كل مراحل عمره الطويل، فقد نظم، وهو في سن الثالثة والعشرين، قصيدة رائعة أشاد فيها بالنبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، وحينما بلغ السبعين من عمره أعلن على الملأ أنه يعتزم أن «يحتفل في خشوع بتلك الليلة المقدسة التي أنزل فيها القرآن على النبي». وبين هاتين المرحلتين امتدت حياة طويلة أعرب الشاعر خلالها بشتى الطرق عن احترامه وإجلاله للإسلام، وهذا ما نجده قبل كل شيء في ذلك الكتاب الذي يعدّ، إلى جانب فاوست، من أهمّ وصاياه الأدبية للأجيال، ونقصد به «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي». بل إن دهشتنا لتزداد عندما نقرأ العبارة التي كتبها في إعلانه عن صدور هذا الديوان وقال فيها إنه هو نفسه «لا يكره أن يقال عنه إنه مسلم»(٨).

ولا تقتصر هذه المؤثرات على جوته وحده، فقد ظهرت في عصره، جهود ومحاولات جادة للنظر للإسلام نظرة أكثر تحرراً وأقل تحيزاً مما جرت عليه العادة في القرون الماضية. ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى أن هذه النظرة لم تصبح اتجاهاً عاماً، بل ظلت مقتصرة على أفراد معدودين استطاعوا أن يرتفعوا بأنفسهم إلى موقف منصف وعادل. فالقلة النادرة من المفكرين والكتّاب الناطقين بلسان العصر هم الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم إنهم كانوا يسعون إلى التغلب على ضيق أفق أبناء جلدتهم، ويحاولون تنوير عقولهم بغية الارتقاء بالمعتقدات وتهذيب أساليب التفكير. وفي مقابل ذلك ظلت الغالبية العظمى من أبناء ذلك العصر . إن كانوا قد شغلوا أنفسهم يوماً بالإسلام

. على مواقفهم المفتقرة إلى الفهم والتقدير والتعاطف والتسامح(٩).

وأمعنت مومسن في تحليل صلة جوته الروحية بالإسلام، وقد فاقت تعبيراته وتصريحاته عن الإسلام كلّ ما قيل عنه في ألمانيا حتى ذلك الحين من حيث القوة والجسارة والتحدي. وأتاحت له المرحلة اللاحقة من حياته، أي المرحلة التي أتمّ فيها دراسة القانون في مدينة ستراسبورغ، لقاء هردر الذي حثه على قراءة القرآن الكريم ودراسته. وبانت إلى حد كبير الأصداء القرآنية في مسرحيته «جوتس فون برليشنجن»، وتكررت اقتباسات جوته من الترجمة الألمانية التي قام بها ميجرلن للقرآن الكريم، الصادرة في معرض الكتاب في خريف ١٩٧١، وألهمت الدراسات القرآنية جوته التخطيط لكتابة شذرات من مسرحية مسماة «تراجيديا محمد» (١٧٧٢)، ومنها قصيدة المديح الشهيرة «نشيد محمد». واتسعت مؤثرات الإسلام على حياة جوته العملية، وأشاد على هذا النحو بالإسلام، وأثنى عليه. ويثبت مضمون الحديث أنه، وإن كان قد بلغ السابعة والسبعين من عمره، أي بلغ خريف العمر، لم يتراخ إعجابه بالإسلام أبداً، بل كان يتعاظم ويشتد رسوخه(١٠).

وثمة أحداث كثيرة في حياة جوته أنبأت ببداية مرحلة الديوان الشرقي، مما عمّق إسلاميات الديوان الشرقي (١٨١٤-١٨٢٠)، كاقتداء شاعر الديوان بحافظ القرآن، وقوة التأثيرات القرآنية على قصائد الديوان، والتسليم بمشيئة الله في الديوان، والتقدير العظيم لعقيدة التوحيد فيه، واقتباس آيات الله في الطبيعة، وتوارد بعض أسماء الله المائة في الديوان الشرقي، والدعوة في بعض المواقع لبعض المبادئ الإسلامية. وتجلت أيضاً الإسلاميات في كتاب «الفردوس» مثل تصورات الجنة.



وتلازمت المثاقفة المعكوسة، من خلال انتشارها وتوكيدها على المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في تراث الإنسانية، مع جهود الاستغراب الناجمة عنها والمستندة إليها في الوقت نفسه، وأذكر في هذا المجال نموذجين للمثاقفة المعكوسة، الأول المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين في كتابي «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» (١٩٩٢) لمكارم الغمري و«بوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن» (٢٠٠١) لمالك صقور والثاني المؤثرات الأدبية العربية على قصص بورخيس مثالاً حياً للمثاقفة المعكوسة، وقد عنيت بهذا الموضوع في مؤلفاتي السابقة(١١).

وخصصت مكارم الغمري كتابها «مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» للبرهنة على المثاقفة المعكوسة، فيما يتيحه الأدب المقارن من التواصل الحضاري بين روسيا والشرق العربي ووسائط الاستقبال المعتمدة بناء على دراسات الاستشراق، ومن الرواد الأوائل في حركة الاستشراق الجامعي «الأكاديمي» في روسيا نخص بالإشارة كلاً من باير Baier وكير Ker اللذين ظهر نشاطهما في القرن الثامن عشر، حيث ساهما في الجهود المبكرة في تدريس العربية في روسيا، والتي ارتبطت بشكل خاص بإعداد الدبلوماسيين في وزارة الشؤون الخارجية.

وأثنى كراتشكوفسكي على دور باير Baier (١٦٩٤-١٧٣٨) في إلقاء الضوء على المصادر العربية، فلأول مرة أبرزت أهمية المواد الشرقية بالنسبة لتاريخ روسيا، ويعد سينكوفسكي Senkovsky (١٨٠٠-١٨٥٨) من أهم المستشرقين الروس الذين أسهموا بنشاط كبير في نشر الثقافة العربية، وتميز سينكوفسكي بين أقرانه بمعرفة الشرق العربي على الطبيعة. أما المستشرق الأهم في دراسات المثاقفة المعكوسة فهو كراتشكوفسكي (١٨٨٣-١٩٥١)، وتنتمي كتاباته إلى مرحلتين زمنيتين من تاريخ روسيا هما: روسيا القيصرية ما قبل الثورة، وروسيا السوفيتية بعد الثورة. ورغم أن نشاط كراتشكوفسكي وإسهاماته في مجال الاستشراق تنتمي تاريخياً إلى القرن العشرين، إلا أننا مع ذلك نجد ثمة ضرورة في الإشارة إليه نظراً للمكانة البارزة التي يحتلها كراتشكوفسكي في الاستشراق الروسي، فهو . بحق . يعد مؤسساً لمدرسة الاستشراق السوفيتية وصاحب دراسات متميزة في اللغة والأدب والتاريخ العربي والمخطوطات العربية(١٢).

**تلازمت المثاقفة المعكوسة، من خلال انتشارها وتوكيدها على المكانة الحضارية للثقافة العربية الإسلامية في تراث الإنسانية، مع جهود الاستغراب الناجمة عنها والمستندة إليها في الوقت نفسه**

وتعددت وسائط المؤثرات من الرحلات والترجمات والصحافة إلى العوامل المساعدة، ولاسيما الجغرافي والنفسي، أما العامل الجغرافي فيرتبط بموقع روسيا: جارة الشرق والغرب، وقد أشار الناقد الكبير د. ليخاتشوف إلى أن «الثقافة الروسية محظوظة جداً (والأدب بالطبع)، فقد نمت على السهول المتسعة المجاورة للشرق والغرب في الشمال والجنوب».

أما العامل النفسي فيرتبط بوجود شعوب شرقية في عداد روسيا، وقد صارت هذه الشعوب جزءاً لا يتجزأ من تاريخها، لذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن يكون عند صانعي الشعر الروسي وقارئيه استعداد نفسي كبير لفهم الشرق والغرب كنمطين متعارضين، بل كوحدة واحدة. وقد ساهمت هذه الوسائط المختلفة بدرجات متفاوتة في استقبال الثقافة الروسية العناصر العربية، التي اكتنزت على امتداد قرون، ووجدت تربة خصبة للتفاعل مع الثقافة الروسية عند حافة القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر، مما أذن بحدوث «التأثير والتأثر»، الذي وجد أصدق تعبير له في فترة ازدهار الحركة الرومانتيكية الروسية، التي تأثرت بشكل كبير بالشرق(١٣).

وفصلّت الغمري القول في أشكال المثاقفة المعكوسة التي أضاءتها إلى حد كبير دراسات المستشرقين الروس، وتجلت هذه الأشكال في مدى انتشار خصوصيات شرقية في الرومانتيكية الروسية والموضوع العربي والإسلامي في إنتاج الكسند بوشكين والإيحاءات العربية والإسلامية في إنتاج ميخائيل ليرمونتوف وتأثير الشرق العربي في فكر ليوتولستوي وإنتاجه، والمؤثرات العربية والإسلامية في إنتاج إيفان بونين.

وأوضح ما ورد في الفصل الرابع عن «الموضوع العربي والإسلامي في إنتاج بوشكين»، وهو الشاعر الأعظم في الثقافة الروسية، وقد تناولت دراستان استشراقيتان الإيحاءات العربية في إنتاجه،الدراسة الأولى للباحث السوفيتي د. بيلكين Belkin «تصور الشرق في إنتاج بوشكين» تناول فيها . جزئياً . دراسة تأثير الشرق العربي على إنتاج بوشكين في إطار الحديث عن تأثير مناطق الشرق المختلفة وبخاصة القوقاز وإيران والصين، وقد توقف بيلكين . خصوصاً . في مجال دراسة تأثير الشرق العربي عند قصائد «قبسات من القرآن»، كما تناول على عجالة القصتين الشعريتين «روسلان ولودميلا»، و«ليالي المصري»».

والدراسة الثانية هي للباحثة السوفيتية أ. لوبيكوفا Lobikova وتناولت فيها دراسة التأثير العربي على القصة الشعرية «روسلان ولودميلا» في إطار تأثرها بالمنابع الفلكلورية المختلفة، كذلك تناولت «قبسات من القرآن» من خلال رؤية يشوبها الكثير من الخلط وعدم الوضوح. وقدم هذا الفصل محاولة لدراسة مكانة «الموضوع العربي والإسلامي» في إنتاج بوشكين وذلك من خلال تحليل مؤلفات الشاعر المتأثرة بالشرق العربي عبر مراحل إنتاجه المختلفة، وأوردت الغمري في هذا التمهيد، مقدمة عامة عرضت فيها للمكانة العامة لبوشكين في الشعر الروسي، وللرومانتيكية كطابع مميز لإنتاجه، وإلى روافد هذا الإنتاج، وانتهى هذا التمهيد بالإشارة إلى الشرق وملامح سيرة بوشكين الذاتية(١٤).

وكان حظ الثقافة العربية في فكر بوشكين كبيراً، وقد كان شغوفاً بمتابعتها في مختلف منابعها، فتابع كتابات الرحالة الروس عن الشرق العربي، حيث حازت كتابات أ. مورافيوف Muravev اهتمامه وملاحظاته، فقد كتب في عام ١٨٢٣ عن كتاب أ. مورافيوف «رحلة إلى الأماكن المقدسة»، ويبدو أن بوشكين كان شغوفاً بالتعرف على تاريخ الخلافة الإسلامية. ويشهد على ذلك توجهه إلى بطرسبرج في عام ١٨١٤ لسماع محاضرة للأديب الروسي الكبير ن. جوجول Gogol عن الخليفة المأمون وعصره، كذلك تشير لوبيكوفا إلى قراءة بوشكين كتاب أ. كايدانوف «أسس التاريخ السياسي العام»، ج١، التاريخ القديم، وهو الكتاب الذي خصص جزءاً كبيراً للحديث عن البلاد العربية وعن الإسلام ورسوله(١٥).

وبرزت تأثيرات الشعر العربي على إنتاج بوشكين في: «نافورة باختشي سراي» بخاصة، وقد لعبت الموتيفات العربية فيها دوراً في تشييد ذلك «الأسلوب الشرقي» الذي يعبق «بالفخامة» فخرج المؤلف كما أراد له مبدعه «يعبق بالشرق» مجسداً في طياته جزءاً من الأسلوب الشرقي في الشعر الروسي، وهو الأسلوب الذي اقترن في أذهان الأوساط الأدبية الروسية بلغة «الرغبات» وأسلوب المجازات والاستعارات والتشبيهات(١٦).

وظهرت مراراً صورة العربي والعربية في أدب بوشكين، وذكر المستشرق ستيبانوف أن بوشكين تمكن من «تصويره للعصور البعيدة والثقافات القومية الأخرى من أن ينفذ إلى عمق الجوهر




الداخلي لهذه العصور والثقافات، محتفظاً في الوقت نفسه بتقييمه وتفسيره واستيعابه لتلك الأحداث والشخصيات التي كان يصورها»(١٧).

وتجلت المؤثرات الإسلامية في إنتاج بوشكين في قصيدته «الرسول» (١٨٢٦) وقصائد «قبسات من القرآن» (١٨٢٤). وعبّرت هذه القصائد عن إعجابه بسيرة الرسول، وهو الإعجاب الذي يشهد عليه استلهامه لمراحل مختلفة من السيرة النبوية في أكثر من قصيدة، وبخاصة في مجموعة قصائد «قبسات من القرآن». بالإضافة إلى ذلك إذ أن تمثل شخصية الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) يرتبط بالمنهج الفني لبوشكين في علاقته «بتمثل الشخصيات غير الروسية والتي بواسطتها يعبر بوشكين في شكل رمزي عن أفكار الحرية»، فهذه «الرمزية الدينية تتحول إلى غطاء مجازي شفاف يعكس معنىً حقيقياً واضحاً من خلفه»، إن شخصية الرسول. هنا. في بحثها عن الحقيقة تبرز كمعادل للوجود الإنساني الحقيقي في دأبه نحو الحقيقة(١٨).

وتبرز مجموعة القصائد التسع التي يجمعها العنوان «قبسات من القرآن» (١٨٢٤) كأكبر شاهد على تأثر بوشكين بالتراث الروحي للشرق العربي الإسلامي، وكبرهان دامغ على قدرة القيم القرآنية على عبور آفاق الزمان والمكان والتغلغل في نفوس أناس لا يؤمنون بعظمة القرآن الكريم.

وربما تكون «قبسات من القرآن». حقيقة. من أهم أعمال بوشكين من وجهة النظر الفكرية والجمالية، فهي بشهادة شيخ النقاد الروس بيلينسكي «ماس يتألق في إكليل أشعار بوشكين»(١٩).

وتجدر الإشارة بعد ذلك إلى عمق تأثر مؤلفات بوشكين بالشرق العربي في محاور أساسية تمثل الأركان الرئيسية في بناء «الموضوع العربي» في إنتاجه: «روسلان ولودميلا»، والقصائد العاطفية الغزلية، و«نافورة باختشي سراي» و«قبسات من القرآن».

وتعكس «روسلان ولودميلا» علاقة «الموضوع العربي» في إنتاج بوشكين باحتياجات المذهب الرومانتيكي في إنتاجه، فقد استلهم في «روسلان ولودميلا» الأثر الأدبي العربي الكبير «ألف ليلة وليلة» بعد أن وجد فيه الخيال الثري الذي يكمن في أعماقه المثل الأعلى الأخلاقي المميز لرومانتيكيته. وأثمر في «قبسات من القرآن» «التركيبة الغربية الشرقية». وظهر فيها إعجاب بوشكين بالسيرة النبوية واستلهامه لها للتعبير بشكل مجازي عن أفكار الحرية والنضال المنكر للذات. وتحلى «الموضوع العربي» في إنتاجه بسمة غالبة ميزت الموضوع الشرقي في إنتاجه وهي: الموضوعية والصدق في تصوير الشرق العربي في كل تنوع خصوصية الثقافة العربية القومية، وفي دقتها التاريخية، وتميزها الحضاري: العربي والإسلامي. وجسّد الموضوع العربي بجلاء حلم الشاعر الذي طالما عبر عنه وهو: «أن تتناسى الشعوب خلافاتها وتلتقي في عائلة إنسانية كبرى»، كذلك يكتسب «الموضوع العربي» حيوية خاصة نظراً لتجسيده للمثل الأخلاقية للشاعر بوشكين وللأفكار الثورية التي عبرت عنها الحركة الديسمبرية في روسيا في الثلث الأول من القرن الماضي(٢٠).

وتأتي أهمية كتاب مالك صقور «بوشكين والقرآن» (٢٠٠١)(٢١) ضمن السياق الكاشف عن المؤثرات العربية والإسلامية في أدب بوشكين توكيداً على المثاقفة المعكوسة وفضائل دراسات الاستشراق كلما دخلت في ميادين الأدب المقارن المنهجي والموضوعي.

وبرهن مالك صقور في دراسته المنهجية عن مقولة طالما أغفلها الغرب ودارسو بوشكين، وهي أن القرآن الكريم وآياته ملاذ روحي لبوشكين في سني محنته مما طبع إبداعه العظيم، عندما نفي وحوصر من الجهات جميعها: رجال القيصر والسلطات المحلية ورجال الدين وأبيه، أثناء التحضير لانتفاضة الديسمبريين ضد القيصر، فبرزت له حينئذ شخصية الرسول العربي محمد

(صلى الله عليه وسلم) مرشداً روحياً وأخلاقياً ونضالياً، فأعجب بشخصه الكريم يتيماً أصبح قائداً عظيماً ومحارباً شجاعاً وعطوفاً رحيماً على الفقراء والمساكين ومثالاً للتواضع والرحمة والإنسانية، مثلما وجد في القرآن الكريم ملهماً لإبداعه الشعري الذي أضحى ماسة في تاج الشعر الإنساني(٢٢).

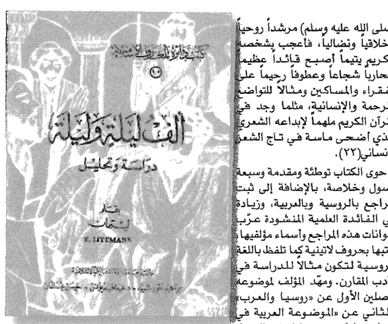
حوى الكتاب توطئة ومقدمة وسبعة فصول وخلاصة، بالإضافة إلى ثبت المراجع بالروسية وبالعربية، وزيادة في الفائدة العلمية المنشودة عرّب عنوانات هذه المراجع وأسماء مؤلفيها، وكتبها بحروف لاتينية كما تلفظ باللغة الروسية لتكون مثالاً للدراسة في الأدب المقارن. ومهّد المؤلف لموضوعه بفصلين الأول عن «روسيا والعرب» والثاني عن «الموضوعة العربية في إبداع بوشكين»، وتناول في الفصل الثالث أهم نصوصه الشعرية «محاكاة القرآن» التي تقع في تسعة أجزاء، تكاد تكون متطابقة مع النص القرآني كما برهنت الدراسة، ثم خصص الفصل الرابع للإجابة على سؤال: «لماذا حاكى بوشكين القرآن؟»، والفصل الخامس للإجابة على سؤال هام آخر: «ماذا حاكى بوشكين في القرآن؟»، بينما عني في الفصل السادس بقضايا الشكل والمضمون وفي الفصل السابع والأخير بمقولة الشاعر. النبي.

ولعل الإشارة إلى الأفكار الرئيسة في خلاصة بحثه تبرز قصد المؤلف من نشر هذا الكتاب القيم في هذا الوقت بالذات:

أولاً: لإغناء الشعر الروسي بأعظم الأفكار وأروعها، والمتجسدة في آيات القرآن الكريم. وهذا ما يؤكده قول بوشكين نفسه: «يتضمن القرآن الكثير من الحقائق والقيم الأخلاقية المطروحة بقوة وشاعرية».

ثانياً: وجد في القرآن، وآياته، الملاذ الروحي في محنته في سني النفي، عندما حوصر من جميع الجهات، لنتذكر مطلع قصيدة «النبي»: «عذبني عطش الروح/ وأنا منبوذ بالصحراء». في أثناء التحضير للانتفاضة، ومرحلة النضال الشرس، والمغامر، لمجموعة الشباب الذين ثاروا وتمردوا، وانتهت بانتفاضة الديسمبريين.

ثالثاً: رأى في شخصية النبي المرشد الروحي والأخلاقي والنضالي في تلك المرحلة الصعبة من تاريخ روسيا القيصرية. إذ وجد في صبر النبي وثباته




وتمسكه بمبادئه وتحمله أذى المشركين وبعض أقربائه والتنكيل به والتبشير بالدعوة، ثم الهجرة، ثم انتصار الرسالة، المثال، والقدوة، لكل المناضلين.

رابعاً: رأى في شخص النبي، مثال القائد، الحكيم، والمحارب المقاتل، وفي الوقت نفسه، المتواضع، الرحيم، العطوف.

خامساً: بحث بوشكين عن القيم الأخلاقية، المتمثلة برفض التكبر والغرور والدعوة إلى التسامح، والطهارة والعفة والحشمة.

سادساً: لقد أحب بوشكين كثيراً فكرة العطاء والزكاة والصدقات التي عدها شكلاً من أشكال التضامن والتكافل الاجتماعيين وإكرام اليتيم والاهتمام به وعطاء الفقير من غير منّة أو أذى، لأن الفقر المدقع هو الذي كان يسود عامة الشعب الروسي الغارق في مملكة الظلام في مرحلة العبودية والرق.

سابعاً: لقد أولى بوشكين أهمية كبيرة لقضية «البعث»: بعث وانبعاث الإنسان، الخانع، الخاضع، للاستبداد والعنف.

ثامناً: لقد أعجب بوشكين بفكرة الجهاد والنضال حتى النصر وفكرة الفداء والشهادة مشجعاً على أن الشهداء لا يموتون، بل يرتعون في الجنة.

ينفع مثل هذا الكتاب في استمرار الجهود البحثية للمثاقفة المعكوسة إعلاء لمقولة حوار الحضارات التي تبين بجلاء ووضوح أن تراث الإنسانية مشترك بين الشعوب وثقافاتها وأديانها ومعتقداتها.

٤- مثال حي للمثاقفة المعكوسة:

وانتقل في الختام إلى إضاءة جانب الاستغراب في عمليات انتقال الاستشراق من المثاقفة إلى المثاقفة المعكوسة من خلال أنموذج بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦)(٢٣). الذي برهن في قصصه على أن المثاقفة المعكوسة تصويب لمسار المثاقفة الذي جعل من ثقافات الأطراف تابعة لثقافة المركز الغربي المهيمن، وأدرج بعد ذلك ثقافة ثلاثة أرباع المعمورة في دائرة التبعية، فالمثاقفة المعكوسة تنظر إلى ثقافات العالم جميعها على أنها من تراث الإنسانية بالنظر إلى ثرائها الفكري والمعرفي والإبداعي العميق.

اختار إبراهيم الخطيب في المجموعة التي ترجمها قصصاً من غالبية مجموعات بورخيس «الألف» و«قصص» و«كتاب الرمال» و«تاريخ عالمي لسوء السمعة»، وأضاف إلى القصص نبذة ذاتية منشورة في آثار بورخيس الكاملة، الصادرة عام ١٩٧٤م في بيونس إيريس. وهناك ترجمة لنبذة بعنوان «بورخيس وأنا»، وهي من تأليف بورخيس نفسه ومنشورة في آخر كتبه عام ١٩٨٤م. وقد ضمت المجموعة ١٣ قصة.

على أن سعيد الغانمي قد ترجم مجموعة «كتاب الرمل» بكاملها، وهي تضم ١٢ قصة. ويقول في تعريفه ببورخيس: «لم يكتب بورخيس رواية واحدة. ومع ذلك فإن كتبه الثلاثين في القصة القصيرة والمقالة والشعر تعدّ من أثرى المؤلفات خيالاً، ومن أعمقها أثراً، وأشدها إثارة لمكنونات النفس البشرية. وقد كان ملهمه في كتاباته تراث الإنسانية كافة، شرقيها وغربيها، بكل تنوعه وتناقضه وبحثه، ولطالما تحدث عن تأثره بكتاب «ألف ليلة وليلة» وكتب التاريخ العربي. وكان خياله الجامع يجعل من كل هذه الثقافات مادة خاماً يخضعها لطاقتي الحلم والذاكرة، ليؤسس منها، عبر لغة شديدة الكثافة والتحديد، أدبه الخيالي والأصيل».

ونذكر من عنوانات قصصه: «حكاية الحالمين» و«ملكان ومتاهتان» و«بحث ابن رشد» و«مكتبة بابل» و«الصباغ المقنع، حكيم مرو»، وكلها تستعيد التراث العربي القديم في بناء القصة.

لقد وصفت قصص بورخيس بأنها أشباه مقالات حيناً، وبأنها بحوث في التاريخ البشري والسلوك الجامح حيناً آخر، وبأنها سرد فكري لخيال منضبط حيناً ثالثاً، وأشار بورخيس إلى أن الأدب الفانتازي يقوم على أربع تقنيات أساسية هي: الكتاب داخل الكتاب، ومزج الواقع بالحلم، والسفر في الزمن، والمضاعفة.

ويشير الخطيب إلى أن هذه هي صفات قصصه، وأن موضوعاته الجوهرية هي: إشكالية طبيعة العالم والمعرفة والزمن والذات، وهي شديدة الصلة بتأثيرات الموروث السردي العربي.

ونظر من هذا الباب إلى قصص بورخيس على أنها ألعاب شكلية أو تجريبات رياضية خالية من أي حسّ بالمسؤولية الإنسانية، ولا صلة لها حتى بحياة الكاتب، كما يرى بعض النقاد، بينما يؤكد آخرون، وهم كثر أيضاً، أن قصص بورخيس، على نحو قصة «دون كيشوت» الهائلة، تتولد من مواجهة عميقة بين الأدب والحياة، وهذه المواجهة التي ليست فقط المشكل المركزي لكل أدب، وإنما المشكل المركزي لكل تجربة إنسانية.

رأى النقاد في قصة بورخيس «لعبة التفسيرات الغامضة». أن لعبة المرايا هي وسيلة بورخيس الأولى، فالصورة المنعكسة في المرآة تعكسها مرآة أخرى، وهكذا تتسلسل الصور، وهذه اللعبة القديمة لا تشكل مصدراً للرجوع إلى الموروث القديم أو صهر الزمن الميت في الزمن الحي فقط، بل إنها تؤدي على المستوى المعرفي إلى حالة التحول المتواصل في تسلسل الذوات وإحالتها المستمرة إلى غيرها. ولكن بورخيس يريد القصة أن تكون حقيقية، ولذلك فهو يدسّ في قصصه جميعاً وقائع من حياته الخاصة، أو على الأقل، وقائع تاريخية من حياة سواه، وهو يؤكد على أن هذه القصص حقيقية رغم غرائبيتها، بمعنى أنها تتضمن تجربة ذهنية أو باطنية، وليس بمعنى احتوائها على مشكلة عينية، على الرغم من أن بورخيس لا يتورع عن أن تكون لقصصه موضوعات جانبية بالإضافة إلى الموضوع الرئيس.

وأقرّ بورخيس بالطابع البحثي والفكري والتأملي لقصصه ولا يخرج ذلك عن الموروث السردي العربي القديم، ويعترف بمصادره واقتباساته، فالأصالة في الأدب محدودة، فالكتّاب، برأيه، على نحو ما، مترجمون ومعلقون على أنماط سابقة الوجود. وهكذا، كتب بورخيس قصصاً مبنية على طريقة السرد التاريخي العربي القديم، أو على الطريقة الحكائية العربية القديمة. تبدأ قصة «ملكان ومتاهتان» على النحو التالي: «يحكي رجال جديرون بالثقة، والله أعلم...» ويبدأ قصة «حكاية الحالمين» على هذا النحو:

«يروي المؤرخ العربي الإسحاقي هذه الواقعة: يحكي رجال ثقات، والله وحده العليم القدير الرحمن الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، أنه كان بالقاهرة رجل ذو ثروات...».

أما قصة «بحث ابن رشد»، فلا تختلف عن طريقة السرد التاريخي العربي القديم، وقد صاغ مقدمتها بهذه الجملة. المطلع أو الاستهلال: «كان أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد...» ومثلها قصة «الصباغ المقنع، حكيم مرو»: «مالي أخطئ، فإن المصادر الأصلية للأخبار المتصلة بالمقنع، بني خراسان، تتلخص في أربعة:

أ- المقاطع التي حافظ عليها البلاذري من تاريخ الخلفاء.

ب- مختصر العملاق أو كتاب التحقيق والتنقيح لمؤرخ العباسيين الرسمي...».

رأى النقاد أن طرائق بورخيس القصصية تندرج في بحثه عن أدب عالمي، فقد حملت سنوات الثلاثينات تحولاً عميقاً إلى عمله وتفكيره، فمع أنه لم يفقد أبداً انفعاله الأصيل بمكونات الواقع المحلي، إلا أنه كف عن إجلالها وطنياً باعتبارها الحواجز الوحيدة ضد الفوضى، وأخذ يضعها داخل سياق سيرورات عالمية واسعة. في هذا الإطار، يمكن اعتبار المدينة الكابوسية في قصته القصيرة «الموت والبوصلة» صياغة أسلوبية رثائية لمدينة بونيس إيريس التي لم تعد، كما كانت في أشعاره، مكاناً مثالياً، بل أصبحت سياقاً فضائياً لمأساة الذهن البشري. وضمن هذه الرؤية وجد النقاد في هذا الكتاب نموذجاً لتكامل الفكر العالمي، مثلما وجدوا في آثاره التعبير المدهش عن قلق الإنسان المعاصر إزاء الزمن والمكان واللامتناهي.

كتب بورخيس في «نبذة ذاتية» عن نفسه: «ترى هل شعر بورخيس بالشقاق الحميم الذي ميز مصيره؟ يمكننا أن نظن ذلك، فهو لم يكن يؤمن بالخيار الحر، وكان يحب ترديد عبارة كارلايل هذه: إن التاريخ الكوني نص نُرغم على قراءته وكتابته دون توقف، وحيث نكتب فيه دورنا أيضاً».

من المفيد أن نقرأ قصص بورخيس على أنها تجربة فكرية وفنية خاصة، ولكنها بثرائها وخيالها الخصيب وتأملها العميق في المصير الإنساني، وانطلاقتها من مجموع تراث الإنسانية، تقدم مثالاً طيباً عن حوار الثقافات وإسهامه الحي في الإبداع الذاتي المستقل أيضاً. ومن المأمول، أن تنفع تجربة بورخيس في جلاء كثير من أوهام المحدثين والحداثيين العرب في «تلقف» الموجات الإبداعية والالتفات عن تقاليدهم الأدبية وسيرورتها الباقية، والإيمان أن هناك مثاقفة معكوسة تجعل من ثقافتهم مؤثرة وفاعلة في تراث الإنسانية.

تشير هذه الرؤية في الدراسات الاستشراقية، مثلما حاولنا أن نبرهن عليها أن جهود المثاقفة المعكوسة قد انتعشت كثيراً خلال نصف القرن الأخير بما يفيد كثيراً في حوار الحضارات لدى الإقرار بالتفاعل الثقافي بين الأجناس والشعوب والأمم جميعاً.

**الهوامش:**

() عدة مؤلفين: مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية. الجزء الأول. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. مكتب التربية العربي لدول الخليج، تونس، ١٩٨٥، الجزء الأول، ص١١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٣٩٦.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٤٣٠-٤٣١.

(٤) مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، الجزء الأول، ص٤٣١.

(٥) كاترينا مومسن (كاترينا مومزن)، جوته والعالم العربي، عالم المعرفة ١٩٤، الكويت، شباط ١٩٩٥، ص٩-١٠.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٤٩.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص١٨-١٩.

(٨) المصدر السابق نفسه، ص١٧٧.

(٩) المصدر السابق نفسه، ص١٨٣.

(١٠) المصدر السابق نفسه، ص٢٢٦.

(١١) انظر: - عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٩٩٢.

(١٢) مكارم الغمري: مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، ص٤١.

(١٣) المصدر السابق نفسه، ص٥٢-٥٣.

(١٤) المصدر السابق نفسه، ص٧٤.

(١٥) المصدر السابق نفسه، ص٨٧.

(١٦) المصدر السابق نفسه، ص١٢٠.

(١٧) المصدر السابق نفسه، ص١٣٣.

(١٨) المصدر السابق نفسه، ص١٤٢.

(١٩) المصدر السابق نفسه، ص١٤٣.

(٢٠) المصدر السابق نفسه، ص١٧٠-١٧٢.

(٢١) مالك صقور: بوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن، دار الحارث، دمشق، ٢٠٠١.

(٢٢) لعل نشر الكتاب ذاته وثيق الصلة بهذه الهجمة الغربية الأمريكية الشرسة على العرب والإسلام، لأن أصول هذا الكتاب تعود إلى أطروحة أكاديمية تقدم بها المؤلف عام ١٩٧٥ لنيل درجة الماجستير من «جامعة موسكو الحكومية»، ونشر فصلاً عاماً منه في مجلة «الموقف الأدبي» (دمشق - العدد ١١٣ لعام ١٩٨٠)، مثلما نشر حواراً في جريدة «الثورة» (دمشق) بعنوان «القرآن الكريم وتأثيراته على بوشكين» (١٩٨٠/٥/٢٥).

(٢٣) ظهرت مؤخراً مجموعتان قصصيتان لبورخيس باللغة العربية، الأولى بعنوان «المرايا والمتاهات» (الدار البيضاء - ١٩٨٧م - ترجمة إبراهيم الخطيب)، والثانية بعنوان «كتاب الرمل» (عمان - ١٩٩٠م - ترجمة سعيد الغانمي). وكان نشر له ببغداد ترجمة كتابه «تقرير الدكتور برودي» (١٩٨٨م - ترجمة نهاد الحايك). ثم ترجمت لطيفة ديب «كتاب الرمل» للمرة الثانية عن الفرنسية (دمشق١٩٩٦) مثلما ظهر كتاب لعيسى مخلوف (لبنان) يُعزز مفهوم المثاقفة المعكوسة في قصصه سماه «الأحلام المشرقية: بورخيس في متاهات ألف ليلة وليلة» (بيروت ١٩٩٦).

# شارل بودلير والحداثة




**كانت جنيالوجيا الذين من قبله حبلى بالشعر الذي كان يعبر عن نبضات القلب، عن طرب الروح، وموسيقى العواطف والانفعالات، مرحلة سميت بمرحلة الرومنسية، مرحلة أولئك الذين كانوا يعبرون عن ذواتهم وعن أناهم الداخلية ظانين أنهم صدى كل المشاعر الإنسانية. كتب بودلير لأنسيل Ancelle في موضوع "أزهار الألم" : "في هذا الكتاب الفظيع، وضعت كل فكري، كل قلبي وكل ديانتي وكذلك كل حقدي" لكن ومن خلال انهيار شخصي، إنها تراجيديا الإنسان معبر عنها في هذا العمل.**


بودلير

### ١-الجهد الإبداعي عند بودلير والاحتفاء بالشعر.

"أن تمتلك الكآبة وتعرف كيف تمرر عليها الألوان، هو المرور من منتهى الضعف إلى الجهد الإبداعي" هذه الملاحظة النافذة تقحمنا في صميم وقلب اللغز البودليري. وكما قال Yves bonnefoy : "لقاء جسد جريح ولغة أزلية".

### ١. الداندية emsidnad eL

إن كلمة Dandy، ومع الانجليزي Goerges Brummel الذي مدحه كثيرا barbey d'aurevilly سنة ١٨٤٥، تعني نوعا من الأناقة المتعالية والوقعة في آن معاً. هناك شيء من الداندية عند don juan في جهنم "أزهار الألم" (XV)، وأكثر من ذلك عند fanfarlo بطل samuel cramer الذي من خلاله رسم بودلير ذاته، باللباس الأسود والياقة الحمراء القانية.

لكن الداندية لا تعني أبدا عبادة الذات أو بحثا عن الأصالة بأي ثمن انها "آخر ومضة للبطولة وهي في مرحلة الانحطاط" وكذلك هي منحدرة من رواقية حقيقية معاصرة : (يمكن أن يكون الداندي إنسانا ضجرا أو إنسانا متألما وهو على هذه الحالة سيبتسم كلاسيدموني la cedemonien تحت تأثير عظة ثعلب).

### ٢. الهندسة السرية لأزهار الألم.

إن ديوان "أزهار الألم" في نظمه كان مطبوعا هو الآخر بالبطولة على غرار الداندية. لقد أخطأ من تحدث في "البنية البيوغرافية للكتاب" على أن "أزهار الألم" اعتراف خام وليست أسرارا متكلفة. لقد أراد بودلير أن يفرض، على وحدات أتت من نزعة قدر سيء، نظاما "محكما". ولقد اكتشف barbey d'aurevilly ومنذ سنة ١٨٥٧ أن هناك في الديوان "هندسة سرية" واتضحت بجلاء في طبعة ١٨٦١ أي آخر عمل أتمه الشاعر وهو على قيد الحياة. "عن المدح الوحيد الذي ألتمس لهذا الكتاب هو أن يعترف له انه ليس ألبوما وأنه له بداية ونهاية" كتب بودلير في هذا الباب هذه السنة (١٨٦١) في خطاب إلى vigny. هذه البداية وهذه النهاية التي يمكنها أن تتماثل والعرض والخاتمة لتراجيديا في خمسة فصول.

لقد طال "العرض" كل الجزء الأول وكان أطول جزء والذي من خلاله اكتشف بودلير وحلل ووصف تلك الثنائية التي كانت تحاصره "الكآبة spleen والمثالي ideal" والتي حين عرضها كانت هي خميرة المأساة.

كان بودلير دائما يلح على الهندسة الدقيقة لأزهار الألم الذي وجب أن يلامس ككل لا يتجزأ أويبتر منه طرف. لأن أجزاءه موضوعة وفق مسار جمالي وروحي يجسد مآل الشاعر، وولعه الذي يفهم بالمعنى الديني من ولادته (Bénédiction) إلى وفاته (موت الفنانين).

ولقد اعتبر بودلير بامتياز كذلك المبدع الذي يفك ألغاز العلامات الملتبسة التي يرسلها الكون للإنسان، حيث

أن مخياله (قدرته على إبداع الصور الشعرية) كانت له وظيفة امتطاء حقائق الواقعي من جديد، عبر لغة يقال عنها عادية، يرصعها بكلمات نادرة وقيمة مستوحاة من معجم الحداثة الصناعية والعمرانية. ولقد تحدث عنه Pierre Jean Jouvet : "إن شعريته، شعرية تقليدية، إنها كفكر بودلير مجملا نمطية شعائرية، لكن قوة الحداثة فيها تنفجر داخل الأشطر الشعرية. تتجلى بودليرية بودلير في مادة الكلمات التي يوظفها وفي العلاقة التي تنسجها مع بعضها البعض، وفي أثرها ووقعها الصوتي، وفي مدى الضغط المولد من بين المفردات وما بين الأشطر، "البلاغة العميقة" التي استطاع إراديا أن يبدعها.

١- ثنائية تجربة المبدع (ixx.i)

لقد تموضع بودلير ومنذ ولادته ما بين اللعنة والرحمة، ما بين السماء التي كانت تستهويه والأرض التي كانت تجذبه، ما بين مصدرين للجمال الأول سامي والثاني جهنمي.

٢- ثنائية الحب (vixl .iixx)×

تناوب على بودلير نوعان من الحب أولا، ثم بعد ذلك تسلط عليه الاثنين دفعة واحدة. الحب الشهواني الجسدي والملعون (حبه لـ jeanne duval ) والذي هو كذلك "عظمة" و"نشاز" والحب الثاني، الحب الروحي، عبادة وتعبد لأجل "الحارس الملاك : الوجه والمادون" السيدة sabatier

فقطعا الحب ليس كالتي كانت موضوعه : يمكن الاحتفاء بـ jeanne كـ "الملاك السليط" (xxxix)، السيدة sabatier التي كان الناس يعاملونها على أساس أنها كانت معبودته الأمر الذي أضجرها ولم تعد تطالب إلا أن ينظر إليها أنها "امرأة جميلة" عادية (xly)، وكذلك السيدة ذات العيون الخضراء تلك التي كانت "طفلة" ثم صارت بعدها "الأخت" التي أحبها بعطف كبير، "الدعوة للسفر"(Liii) وأخيرا مادون السوداء الزنجية ذات الذنوب السبعة والتي كان يمارس عليها حقدا فظيعا حقد العاشق الذي خاب أمله في كل شيء (Lvii).

٣- ثنائية تجربة العزلة. (vxL - vxxxL)

**في سراديب سجن عميق**

**حيث غيبني القدر،**

**وحيث يريق ضياء وردي جذلان**

**وأنا وحيد، طيف على الليل المكفهر**

**فكأنني رسام اجبَرَهُ، وآ أسفاه إله ساخر**

**على الرسم فوق الدياجر**

**حيث أن الطاهي لمآتم النهم**

**أطبخ قلبي، منه أقتات... ص: ١٧٧. (١)**

كان الشاعر محمولا بحلم طفيف وموثوقا بثقل الكآبة حين كان يتلذذ بطعم الذكرى حتى اكتشف تصدع روحه (lxxiv) على شكل متوالية مذهلة أفضت به إلى الشكوى الوقحة، إلى نداء الجسد ثم الخلوة ثم بعدها حوار تراجيدي للشاعر مع ذاته ومع الزمن. كانت "الفصول الخمسة" في الحقيقة خمس محاولات لبودلير للانفلات من هذه الخلوة الغير محتملة:

• محاولة المسكنة الرومانسية : والتي تمثلت في الجزء الثاني من المؤلف "لوحات باريسية" (Lxxxvi-ciii) والتي أشاح فيها الشاعر بوجهه إلى العالم الخارجي، بعدما أنهكته عوالم الاستبطان، وكان همه في ذلك كالشمس أن "ينزل داخل المدن" و"ينفذ بهيئة ملك إلى جميع المستشفيات وإلى جميع القصور" (lxxxvii)، فيشمل عطفه تلك المتسولة الشقراء المارة من هناك وتلك المرأة السوداء المسلولة المبعدة عن إفريقيا مسقط رأسها وهؤلاء العجائز الذين عرقلهم الثلج والوحل، وحتى المسنات اللواتي ينسحبن كالحيوانات الجريحة. لكن حالة هؤلاء المعذبين تفضي به إلى أمله الذاتي وحين كان يبث شكواهم فإنه عن شكواه كان يعلن. إنه كتلك الزنجية المنفية عن وطنها. إلى المثالي هو كذلك يَنجَرُّ.

وهكذا لم تعد لوحات باريس تشكل بالنسبة إليه سوى تخيلاته هو (xc)، حلمه بالحب (xciv، xcvii) وحيرته على ما سوف يكون بعد الموت (xciv، xcvii) حيث سيكون وحيدا "داخل كوخه القذر" ليس له من أنيس سوى إحساس رهيب بالتعب الجسدي والضجر الروحي (xcv، ciii).

• محاولة الجنان المصطنعة (paradis artificiels)

من قصيدة Le vin assassin الخمر القاتل

**ماتت زوجتي فأنا الآن حر**

**أستطيع الآن أن أسكر حتى الثمالة**

**جين كنت أرجع فارغ الجيب**

**كان صراخها يمزق أحشائي...**

**وسأنام كأي كلب!**

**العربة ذات العجلات الثقيلة**

**المحملة بالحجارة والأوحال**

**القاطرة المسحورة بإمكانها**

**أن تحطم أسي المجرمة**

**أو أن تشطرني عند النصف**

**لا يهم فأنا من كل شيء**

**ساسخر ص : ١٥٧-١٥٩. (٢)**

كل هذه الجنان كانت مقتضبة ومختصرة حين لخصت في واحدة هي "الخمر" في الجزء الثالث من أزهار الألم (cviii، civ) حين انقلب الشاعر إلى مواس للمجرمين والعشاق ولمامي الخرق. هل أصبح مواس للمنعزل فأبدع بذلك "الشعر ذلك الذي انفجر صوب الإله كزهرة نادرة"؟ (civ). يمكننا أن نشك في ذلك، إنه لا يمثل سوى تأثير عابر وبدل أن يطفىء العطش فإنه لا يزيده إلا اشتعالا:

**هذا الظمأ الذي يمزقني**

**يحتاج، كي يرتوي**

**من الخمر، ملء**

**قبره والأمر ليس جزافا (٣)**

**• محاولة الفسق والفجور.**

كانت متمثلة في البحث عن الشهوات الحسية من خلال الأزهار السامة من "أزهار الألم" : لقد أخذ بودلير للجزء الرابع عنوان المؤلف كله وذلك بإعطائه معنى أكثر ضيقا أي معنى ساديا (cix-cxvii). هنا ينصب طعم الدم (cx) والفضول الخبيث والميل إلى الدعارة (cxi) وكذلك "اللمسات القذرة" (cxv). لكن كل هذا لم يصل إلى مستوى الخمر في حياة الشاعر، الخمر التي استمد منها القدرة على إلحاق الأشياء بعضها ببعض واستمد منها كذلك الفجور الذي لم يستطع أن "يخمد الغضب العارم" الذي "يلغم" الشاعر cxiii، "نافورة الدم".

الأكثر من ذلك أن الخمر جعلت منه أداة للسخرية (« cxv ،«beatrice) فصار يمقت نفسه مقتا شديدا (cxvi)، "سفر إلى كتير" وأخيرا كانت الخمر وسيلة تحطيم (cix) أسلمته عازلا إلى تلك "الأخت الطيبة" الأخرى، تلك "الفتاة الفظيعة" : أمه المشتركة الموت (cxii-cxvii).

• محاولة الشتيمة

تمثل الثلاث قصائد الأخيرة التي تشكل الجزء الخامس ثلاث صرخات منفجرة، "الثورة" (cxviii-cxx)، أبولوجيا "أفكار saint pierre" (cxviii)، تفضيل جنس قابيل على جنس هابيل (cxix) كلوريا التي انشدت لـ "أجمل ملاك"، الشيطان (cxx).

كان الشاعر يحتفي بكل هذه الشعائر والصلوات ولكن أين النتيجة؟ لم تكن سوى لتفخيم موجة اللعنة وصوت الشتائم التي كان الإله يتلذذ بها.

• المحاولة الأخيرة: اللجوء النهائي، الأمل السامي "الموت" (cxxi-cxxvi)

لقد كان الشاعر يعلن افتراضات متتالية حول مصيره دون أن يتوقف عند أية واحدة: هل سيفتح الستار عن مولود خرافي أسطوري cxxi): "موت العشاق")، أو عن مرفأ الاستراحة cxxii) : "موت المساكين") أو عن نجاح الفنان (cxxiii) أو عن مشهد فارغ cxxv): "حلم فضولي")؟

هل بإمكاننا التشبث بـ ("المجهول" cxxvi)؟..إن "الخاتمة" تشكلت من هذا الجزء السفر الذي لم يكتف باستعادة الثيمات الأساسية الموظفة على امتداد الديوان ولم يكتف باجترار المحاولات الفاشلة المتتالية بل مرر هو الآخر إحساسا بأن المحاولة الأخيرة سوف تنتهي إلى الفشل ولم يكن الأمل في "الموت" سوى "سماء" –جنة مصطنعة لن ينتظر منها سوى مواساة وهمية.

٤- الخطاب الشعري.

إن بنية أزهار الألم كصيغتها متينة جدا. إنها تبقى في مستوى الخطاب. لقد كان بودلير يستشف من بلاغته نفس الإحساس بالافتخار الذي يعتريه تجاه ياقته التي هي بلون دماء الثيران. إنها مجموعة من الاستفهامات الشفاهية ومن الاستعارات ومن المقارنات والجناس الاستهلالي ومن الأصداء المصوتية من المفردات اللازمة والأشطر الواجبة، مجموعة من التأنقات التي يمكن اعتبارها تقليدية والتي كانت حاضرة في قصائدك "ترنيمة السماء" و"بانتوم pantoum" رغم أنها كانت مواتية للعصر.

**ها قد هلت السويعات اللواتي**

**حين تخفق عندها كل زهرة**

**تتضوع مثل المباخر**

وتجول الأنغام وألوان الشذا في نسيم المساء

كرقصة "فالس" أسيانة أو دوار فاتر ص : ١٨٠.(٤)

لقد كانت بالفعل نصوصا رائعة. ورغم ان رامبو اتهم بودلير بأن قصائده كانت تشوبها "مسحة من المسكنة" فإنه بدون ذلك حتما لن يكون الشعر البودليري على ما هو عليه : شعرا زخرفيا حيث الخطاب فيه يعبر عن الألم الذي يحتويه رغم محاولته بأن يداريه.




إن تحرير الشكل كان واضحا في petits peomes en prose لكنه أدنى مما كان يقال إذ أن الرغبة في التثقيل، التي كانت وراء أكثر من ستة مقاطع، لدليل على أن الأمر ليس سوى تمرين على النمط. بل نجد أن مقاطع غنائية كـ :

- Le confitear de l'artiste III
- la chambre double V
- a une heure du matin X

تتضمن صيغا بلاغية حاضرة وكذلك نلاحظ ات التفعيلة استبقت علامات الإيقاع الموزون للشطر الشعري "بدون قافية". نعم لكن القصيدة ليست "بدون إيقاع" هذا ما أكده بودلير في رسالة إلى H.arsene وعلى كل حال فإنها تبقى "موسيقية". كيف يمكن نسيان أن s. cramer كان يجد لذة خالصة في ملكة "إخضاع النص للتفعيلة" وكذلك في "الإشهار ببعض المقاطع الشعرية الرديئة المتكونة داخل المحاولة الأولى"؟ إن استعمال القناع، الذي كان تقريبا ثابتا في هذا العمل الجديد حيث تكثر الوجوه ("المهرج العجوز") والأبلوجيون les apologues ("موت بطولي") والسنيتيون Les saynots السنين : كوميديا إسبانيا ("وجوه العشيقات") ("الآنسة بستوري")، والذي أشار أن بودلير كان يتردد دائما أمام الإفضاء والبوح المباشر الذي كان بالنسبة إليه أمرا غير لائق. كان أيضا شديد العزم رابط الجأش في petits poemes en prose وكذلك في أزهار الألم : "إن سكرة الفن وحدها القديرة على فض رعب الهاوية .. يمكن للنبوغ أن يلعب الكوميديا على شفة القبر بفرح وامتنان يحجبان عنه رؤية القبر المنسي داخل جنة تنتفي فيها كل فكرة عن القبر والتلاشي" ("موت بطولي" XXVII)

## II.الشعري والروحاني

### ١- النزعة الشيطانية والديانة الكرستيانية

لقد أشار بودلير إلى استعمال القناع وذلك في رسالة إلى السيدة ANCELLE والتي زعم فيها انه ضمن ديوان "أزهار الألم" "ديانته الكاملة والمقنعة" لأن "الشعر الحقيقي" يكون "ببرودة شيطانية في الظاهر. إن النزعة الشيطانية ما هي سوى قناع جديد تخفي خلفه الديانة العميقة للمبدع التي وجب البحث عنها:

**بالطبع لا! إنه قناع فقط، ديكور راش**

**هذا الوجه المشع بإيماءة لطيفة**

**بعدها، انظر، ها قد تشنجت ببشاعة**

**إن الرأس الحقيقية، والوجه الصادق**

**منقلبان في مأمن من الوجه الذي يكذب**

"القناع" (٥)

كان بودلير "يحب الله ويعرف الشيطان" وكان ذلك سببا لـ CHARLES DU BOIS في محاولة تقديمه كمخلوق من المخلوقات التي كانت تعرف ذلك ولاحظ داخل الخطاب الشعري البودليري استمرارية وديمومة حركة الصلاة في أغلب نصوصه (أزهار الألم، الرحمة، المنارات، في الواحدة صباحا، الآنسة BISTOURI...) كما أشار أن الخذلان والألم هما بمثابة استثناءات سامية وأكد على معنى الخطيئة اللصيقة ببودلير واقترح أن الإيمان بروح الشر يورط نقيضه.

### ٢- ديانة الجمال

قد تكون هناك ديانة تتنافس فعلا مع الكرستيانية: الديانة التي تكلم عنها بودلير في "الفن الرومانسي كأنها "ديانة أخرى" : عبادة الجمال، الأستيقيا المخلدة. سهل جدا أن نجعل منها قناعا جديدا. وحده الشاعر قدير بأن يتمكن ويحول طاقة الصلوات إلى الأغراض الأساسية للفن، وحين عمد بودلير إلى الشعوذة لم يكن الأمر ممارسة للسحر الأسود بقدر ما كان خلقا لسحر أبيض يتأسس بشحنات القوى الروحانية

وممارسة الإرادة واستغلال الطاقات التوليدية للكلمات، وبانحيازه للتوبة المسبقة كان يحاول أن يجعل السلطة والقوة المتصاعدة إلى جانبه -جهنم أو السماء لا يهم؟.

هذا وقد انصرف إلى مجموعة من الحركات والأوراد الشعائرية التي كانت من المفروض ان تمكنه من التحكم وتوجيه المقدس بنوع من "العملية السحرية" سماها في fusees "شعوذة الكثرة". وهكذا أخذت البلاغة البودليرية معنى آخر : لقد تأكدت كـ "شعوذة / سحر تذكاري". كان الشاعر، باستعمال السونيتا sonnet غالبا وبالاهتمام بالقافية والتقطيعات وباقتناص الكلمة النادرة بحرص شديد وكذا الكلمة ذات المفهوم والخلفية المعرفية الواسعة (قاموسه بالفعل تجريدي غامض وهناك من يقول لاهوتي)، يهدف إلى الفعالية: أن يقترح ويلمس ويصل إلى خلق إبداعي مطلق وأن يفتن الحياة والموت والشيطان والقارئ ويلتقي أخيرا بقانون الغنائية الكبير والواسع. الأمر الذي يفسره ولعه الشديد وهيامه بالموسيقى.

**تأخذني الموسيقى غالبا مثل بحر**
**...نحو مصيري الباهت**
**تحت سقف من ضباب أو فسيح الأثير**
**ابدأ في الإبحار**
**تاركا صدري المفعم بالهواء يمضي إلى الأمام**
**كأنه الشراع**
**أرتقي والليل يستره**
**صهوة الموج المتراكب ص : ١٧٤ (٦)**

## ٣- صحيفة التوافق.

في نقد الفن، لم يكن بودلير قادرا على التمييز ما بين الخطاب الشعري والشعر الكوني. هذا التمييز كان يدركه بامتياز كل من wagner وdelacroix وvictor hugo وtheophile gautier. لقد أكدت له تجربة "الجنان المصطنعة" الحدس الذي لاحظه عند الرومانسيين الألمان كـ hoffman : وجود التوافق ما بين الأحاسيس "عتمة وعمق الوحدة" والمحسوس "روائح العطر والألوان والأصوات وهي تتجاوب" وتناسق الألوان في لوحة تشكيلية تمكن من إيقاظ "أصوات غريبة".

إن نتيجة هذا التداعي مزدوجة:

أولا: وجب على الشعر أن يحقق توافقا بين الأحاسيس (توافقا أفقيا) أو أن يكتفي بوصفها ("هناك عطور يافعة كأنها جلد طفل، / عليلة كأنها غابة عالية") أو أن يخلق، حسب شعر التحويل، علائق بين كلمات جسورة : "عطور .. خضراء"، "شعر أزرق"، "جواهر رنانة".

ثانيا : وجب على الشعر أن يكون على توافق مع الفنون الأخرى. لقد تطرق بودلير بهذا الصدد إلى النحت والنقش والموسيقى والرسم : لقد خصص ثمانية مقاطع رباعية في نصه "المنارات" لتمجيد الفنان : rubens، leonardo de vinci، rem brandt، michel-ange، puget، goya، watteau وكذلك صديقه العزيز delacroix. هذا الأخير الذي كان بودلير يقدره درجة تخصيصه بعدة صفحات من كتابه الذي جمع تحت عنوان "الفن الرومانسي". ثمانية مقاطع كانت بمثابة ميداليات ترصع صدور هؤلاء، وحيث أنه باعتماد استعمال البلاغات الإيحائية للمرآة، كما كان الشأن بالنسبة لـ leonardo de vinci، استطاع أن يذكي ضياءه المنفردة. إن الأشكال الحساسة ليست بذاتها سوى تمثلات ورموز لحقيقة مثالية. إن "السر المؤلم" الذي أشارت إليه سونيتا "الحياة الماضية" (xii) ما هو إلا رغبة مقنعة للوصول إلى هذه الحالة العلوية للارتقاء التي تمكنها من التحليق فوق الحياة ومن الإدراك، بدون مجهود، إدراك "لغة الأزهار والأشياء الخرساء".

إن الانتقال من الواقعي إلى الروحاني المضمن في تجربة "الجنان المصطنعة" يتحقق داخل العملية الشعرية لفائدة الشاذ والغير المألوف والغرائبي والذي هو، حسب بودلير، شرط الجمال.

لم يتراجع الشاعر لا أمام الكلمة المبتذلة ولا أمام الصورة السخيفة وهذا ما كان يسميه lalorgue "فن وضع القدم داخل الطبق". إن المقارنة بين المرأة وجثة أو جيفة نتنة كانت نقطة بداية القصيدة الأكثر افلاطونية داخل ديوان "أزهار الألم" وبفضل "توجيه المؤهلات والمتخيل" استطاع بودلير أن يتبين العلائق الحميمية بين الأشياء وكذلك العلائق "العمودية" التي تتشكل وتتأسس بين العالم الحسي وعالم الفكر.

نادرة هي اللحظات التي كان بودلير من خلالها يرى بوضوح عبر "غابة الرموز" لقد كان عمله يقترب أكثر من وصف لنقط التماس والتلاقي منه إلى تقرير عن النتيجة : مواجهة كان محورها روحانية الإنسان.

كان بودلير منقبا وقارئا كبيرا للتوافق، وربما نتيجة كل هذا اكتشف درجة التوافق ما بينه والعالم "كل هذه الأشياء تفكر من خلالي وأفكر من خلالها (لأنه داخل شساعة الحلم تتلاشى الأنا بسرعة!) تفكر الأشياء -كما قلت- لكن بغنائية وعلى نحو مثير بدون جدل فكري أو شكلي ولا استنتاجات".

ومن هنا يتضح أن بودلير يتموضع بعيدا عن الرمزية. بقي بذلك رومنسيا لكن رومنسيا حداثيا.

*كاتب من المغرب

ملحوظة : كل الأرقام اللاتينية هي أرقام لمقاطع من قصائد في ديوان "أزهار الألم"



### الهوامش :

(١) حميد الحميداني : الترجمة الأدبية التحليلية – ترجمة شعر بودلير نموذجا.منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة وحدة النقد الحديث والمعاصر الإصدار الثاني. (جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس – المغرب).
(٢) ترجمة المؤلف : شارل بودلير. "أزهار الألم" المكتبة العامة الفرنسية، ١٩٧٢.
(٣) نفسه.
(٤) حميد الحميداني. نفسه.
(٥) ترجمة المؤلف. نفسه.
(٦) حميد الحميداني. نفسه.

### البيبليوغرافيا :


1- Benjamin (Walter), Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982.
2- Blin (Georges), Baudelaire, Paris, Gallimard, 1939.
3- Pia (Pascal), Baudelaire par lui-même, Paris, Seuil, 1952.
4- Pichois (Claude), Baudelaire, Paris, Julliard, 1987.
5- Prévost (Jean), Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique, Paris, Mercure de France, 1953.
6- Rincé (Dominique), Baudelaire et la modernité poétique, Paris, presses universitaires de France, 1984.
7- Sartre (Jean-Paul), Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974.
8- Poésie Française du 19ème siècle. Edition Fouchet.

# قراءة الشعر المغربي في كتاب «الحق في الشعر»

د. محمد السعودي *

**ماذا نريد بقراءة الشعر المغربي في هذه المداخلة×؟ وهل يقدم الشاعر/الكاتب محمد بنيس في كتابه "الحق في الشعر" قراءة في المتن الشعري المغربي المعاصر؟ وهل للتلقي علاقة بهذا العنوان؟ عندما اقترحنا هذا الموضوع لمقاربة كتاب "الحق في الشعر" كنا ندرك أن الشاعر/الكاتب لم يسلك في كتابه الحالي مسلك كتابيه البارزين: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و"الشعر العربي: بنياته وإبدالاتها" اللذين عني فيهما عناية كبيرة بدراسة النصوص الشعرية المغربية وتحليلها. ولكن هاجس قراءة الشعر المغربي المعاصر لم تغب عن هذا الكتاب الذي نحا فيه الكاتب نحو التأريخ لمغامرة الشعر المغربي في عصرنا الحالي.**

إن الشاعر الذي عايش بدرجات متفاوتة تيارات الشعر المغربي المختلفة ينطلق من رؤية ترمي إلى التأريخ لسيرورة هذا الشعر وتطوراته دون أن يقف عند النصوص الشعرية، أو يعمد إلى الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز بها الشعر المغربي في أشكاله التقليدية أو الجديدة. ومن هنا تتحول "مقالات وشهادات" كتاب "الحق في الشعر" إلى خطاب أدبي يجنح نحو التنظير والتأريخ بامتياز بما أنه لا يُعنى بالتطبيق لا من قريب ولا من بعيد. ولا يغيب هاجس تلقي الشعر المغربي المعاصر أيضا عن اشتغالات الكاتب/المبدع محمد بنيس. ونظرا إلى صعوبة الإحاطة بكل ما ورد بين دفتي الكتاب سنقف عند بعض القضايا المهمة التي يطرحها محمد بنيس بصدد الشعر المغربي وتلقيه خاصة.

ولعل أول ما يلفت نظرنا ونحن نغوص في الكتاب هو إثارة قضية قديمة/جديدة يشعر بها كل مهموم بالإبداع المغربي، وبالشعر خاصة؛ إنها قضية الشعور الفادح باليتم والنبذ والتهميش الذي يعاني منه الشعر المغربي إن لم نقل أيضا الشاعر المغربي. يصور محمد بنيس في أسلوب مؤرخ الأدب ومن منطلقات مبدع واكب تحولات الشعر المغربي هذا الإحساس في شهادة تحمل عنوان: "غريب، أبديا غريب". يشير إلى يتم الشعر المغربي وفداحة إحساس الشعراء بهذا اليتم في بداية "تجربة الشعر الحديث بالمغرب" مقابل العناية التي كان يحظى بها الشعر المشرقي قائلا:

«..اليتم مشترك بين الشعراء المغاربة الحديثين. لا أحد يسأل عن الشاعر ولا أحد ينصت إليه. ذلك هو الجرح المضاعف. أن تُقبل على الشعر في مجتمع ينكر شعراءه. فالنخبة المتعلمة كانت تعتبر الشعر المشرقي هو شعرها. ولم تكن تعتقد أن المغاربة يمكن أن يكتبوا شعرا. فيما المشرق لم يكن ليعبأ بصوت الشاعر المغربي. بعد المسافة لا يمثل حجة كافية. وللجرح، كما فهمت لاحقا، تاريخ لا قبل لي بإلغائه».(١)

تكشف هذه القولة عن وضعية الشاعر المغربي الذي تبنى خطاب الحداثة. كانت النخبة المتعلمة في المغرب تنظر إلى الشاعر المغربي الحديث نظرة نقص فلم تكن تعبأ بصوته. ونفس الأمر كان يحصل في المشرق الذي لم يكن ينظر إلى أبعد من ذاته/صوته فتغاضى عن الشعر المغربي الحديث. إن هذا الوضع المضطرب جعل الشاعر المغربي يحس فداحة التهميش وهول الشعور باليتم.

وانطلاقا من هذه القولة ومن عناصر أخرى في الكتاب يمكن رصد ملامح تصور عن أشكال القطيعة وانعدام التواصل التي عانى منها الشعر المغربي الحديث على الشكل التالي:

- عدم القدرة على التواصل والتفاعل مع الجمهور المغربي(النخبة المتعلمة).(٢)
- عدم القدرة على التواصل مع الآخر/المشرق.(٣)
- القطيعة بين الناقد المغربي الذي كان يهتم بالنمط التقليدي من الشعر وبين الشعر الحديث.(٤)
- القطيعة بين الشعر والنخبة المفكرة في المغرب والمشرق على السواء.(٥)
- غربة القصيدة الحديثة المكتوبة باللغة العربية ونكران دورها في تغيير ذائقة القارئ أمام المد الفرانكوفوني المتصاعد.(٦)

تأسيسا على هذه الأشكال المتباينة من انعدام الفهم وانقطاع أواصر التفاعل بين الشعر المغربي الحديث والأطراف الأخرى نرى الكاتب يدخل في حوار ثقافي يشمل هذه العناصر جميعا في أفق تغيير نظرة القراء إلى الشعر المغربي الحديث وإثارة

الانتباه إلى قضايا تهم هذا الشعر بدءا من مراجعة تاريخه وانتهاء بتقييمه والحكم على وضعه في سياق الحالة الشعرية العربية والعالمية. وبهذه الشاكلة يقع الكتاب في صميم النقد الأدبي وفي بؤرة الخطاب النقدي الذي يجمع بين التأريخ والجدل الفكري ويرمي إلى إقناع المتلقي بوجهة نظر ما أو تصحيح حقيقة من الحقائق.

هكذا يُسائل الكاتب/المبدع محمد بنيس في مقالة: "عن مغامرة الشعر المغربي الحديث"، المواقف النظرية التي تشرط قراءة الشاعر عبد اللطيف اللعبي لتاريخ الشعر المغربي المعاصر. ويلح على أن السؤال الجوهري الذي ينبغي أن تنطلق منه كل قراءة لهذا الشعر ونحن نبحث فيه وعنه لصياغة خطاب حديث يؤرخ للأدب هو: كيف نؤرخ للشعر المغربي الحديث؟

يرى الكاتب أن القراءة النقدية الصحيحة لتاريخ الشعر المغربي ولأدبنا الحديث تقتضي منا إيضاح موقفنا النظري أولا عندما نقبل على كتابة تاريخ الشعر المغربي الحديث حتى لا نقع في الخلط ونذهب في هذا التأريخ الأدبي مذاهب لا تصل إلى المعرفة الحق.(٧)

يبين محمد بنيس أن المواقف النظرية الثلاثة التي شيدت عليها قراءة عبد اللطيف اللعبي عرضت خطابه لمأزق أثناء تأريخه للشعر المغربي وهذه المواقف هي:

١-الموقف الاجتماعي-التاريخي.

٢-الموقف الوصفي للعمل الشعري.

٣-الموقف السياسي.

وهذه المواقف جعلت الشاعر عبد اللطيف اللعبي يقع في تناقضات واضحة أثناء كتابته عن القصيدة المغربية وعن شعراء المغرب. وهكذا يقف محمد بنيس على بعض هذه التناقضات التي يرجعها إلى تحكيم المواقف الثلاثة في التأريخ للشعر المغربي الحديث. ويلح محمد بنيس على أهمية دراسة الشعر المغربي والتأريخ له انطلاقا من سياقه الثقافي ومعطياته التاريخية الخاصة به دون تحكيم الموقف السياسي أو الاجتماعي التاريخي فيما هو ثقافي. وينطلق محمد بنيس من وعي نظري مبني على أسس ثقافية بدرجة أولى في قراءته للشعر المغربي الحديث وتاريخه. وهذا الوعي ينبثق من الإيمان بأهمية التوثيق التاريخي الثقافي لا التأريخ السياسي، كما يؤمن بضرورة قراءة سيرورة الشعر المغربي الحديث في سياق وضع ثقافي شامل. ومن ثم يتخلص الناقد/الباحث من النزوع الذاتي من أجل إنجاز قراءة موضوعية لمسار الشعر المغربي وتطور القصيدة المغربية. ولعل هذا ما نلمسه ونحن نراه يتحدث عن الشعر المغربي في علاقته بالأطراف التي أشرنا إليها أعلاه وفي حديثه عن موقع الشعر المغربي في خريطة الشعر العالمي وقبل ذلك في خريطة الشعر العربي.

ويؤكد الكاتب هذا التصور النظري حينما ينتهي في مقالة: "عن مغامرة الشعر المغربي الحديث" إلى نتيجة مفادها أن النمط النقدي الذي تبناه عبد اللطيف اللعبي في قراءة تاريخ الشعر المغربي الحديث «يُلغي الشعري(..) وينزع عنه الحق في أن يكون شعرا يتقاسم حق الإقامة مع غيره من الشعر في العالم».(٨)

ولعل هذا التصور الذي حكم قراءة الكاتب لمقاربة اللعبي لتاريخ الشعر المغربي هو الذي حكم قراءته للمؤتمر الذي عقد في بيروت سنة ٢٠٠٦ عن قصيدة النثر العربية في مقاله "في ضيافة شارل بودلير". وقد بين في لغة نقدية حوارية تستند إلى المعرفة التاريخية التوثيقية وإلى الثقافة الواسعة والدراية بالشعر الفرنسي خاصة، مجموعة من المغالطات التي وقع فيها شعراء وباحثون ونقاد مشاركة كبار في حديثهم عن قصيدة النثر العربية وتاريخها وجمالياتها. وقد أكد أن قراءة تاريخ قصيدة النثر العربية تبين بأن العرب لم يفهموا قصيدة النثر ولم يكتبوها، ليس فقط لأنهم لم يفهموا الشكل الأصلي/الفرنسي لهذه القصيدة، بل لأنهم لم يدركوا تاريخ هذه القصيدة السابق على بودلير. ومن ثم يخلص إلى نتيجة أن الشاعر العربي بعيد كل البعد عن قصيدة النثر الفرنسية لأنه ألغى طبيعة وتاريخ القصيدة الفرنسية، بمنعرجاتها الألف. وبذلك صار الشاعر العربي بعيدا عنها في التسمية والتحديد والفكرة، واختار الكسل المعرفي من أجل ممارسة شعرية لا مسؤولة، بقدر ما نقل ممارسة كتابة قصيدة النثر من مكان التعدد لدى الشاعر الواحد إلى منطقة الواحدية التي رصد لها وضعية حقيقة القصيدة.(٩)

وبهذه الكيفية يدافع الشاعر عن حداثة الشعر وحداثة النقد وهو يلح على أهمية النقد المعرفي الذي ينطلق من ثقافة أدبية أصيلة منفتحة ومتطورة. وبهذه الطريقة أيضا ينتصر لقراءة الشعر المغربي الحديث ولجهود الشعراء والباحثين المغاربة في قراءة الشعر العربي عامة والمغربي خاصة.

وإذا كان الكاتب قد حاور في مقالتيه المشار إليهما الناقد المغربي والباحثين والشعراء العرب حول قضايا تهم الشعر المغربي وقصيدة النثر محاولا التنبيه إلى ضرورة قراءة الشعر المغربي انطلاقا من منظورات نقدية جديدة وحداثية تؤمن بأهمية المعرفة وبدورها في قراءة الشعر باعتباره معرفة قوامها التخييل والإيقاع وجمالية اللغة وغيرها من العناصر؛ فإنه يحاور المفكرين العرب الذين أهملوا الشعر العربي ودوره الخطير في تحديث المجتمع وتطوير الفكر ذاته(١٠)، كما يحاور المثقفين في ثقافات ولغات أخرى مبينا أهمية القصيدة المغربية الحديثة وانتسابها إلى الشعر الإنساني بقيمها الفنية والتعبيرية في تنوعها وتعددها.(١١)

بهذه الرؤية النقدية الواسعة يجعل محمد بنيس الشعر العربي عامة والشعر المغربي على الخصوص في بؤرة المشهد الثقافي الكوني في عصر العولمة والتكنولوجيا، ومن ثم ينبه مختلف الأطراف الذين حددناهم أعلاه إلى ضرورة قراءة الشعر المغربي الحديث القراءة النقدية والفكرية المعرفية التي يستحقها حتى لا يظل الشعور الفادح الذي استشعره شعراء الحداثة في بداية كتابة هذا النمط من الكتابة مستمرا حتى اللحظة الراهنة.

في ضوء ما سلف نلمس تعددا في القضايا التي يتناولها كتاب "الحق في الشعر"، وتنوعا كبيرا في الإمكانات التي وظفها الكاتب لقراءة الشعر المغربي الحديث في علاقاته بأطراف مختلفة. وقد امتازت اللغة النقدية في الكتاب بقدرتها على محاورة الآخر وإقناعه بأهمية الالتفات إلى واقع الشعر المغربي الحديث ومكانته المتميزة في خريطة الشعر العربي من جهة، وخريطة الشعر العالمي من جهة ثانية. وقد تميز الخطاب النقدي في كتاب "الحق في الشعر" بنزوع بيّن إلى الجدل والحوار الثقافيين في لغة نقدية هادئة تستند إلى أسس منطقية وثوابت ثقافية نظرية طالما قرأ بها الكاتب/المبدع محمد بنيس الشعر العربي من حيث بنياته وإبدالاتها، ووقف من خلالها عند تحولاته وتطوراته التي شكلت حداثة القصيدة العربية وتميزها في المشرق والمغرب على السواء. وهذا النوع من القراءة يشيد بدوره أسسا لنقد حداثي منفتح قوامه قيم الحوار الثقافي والجدل الفكري/العقلي.

*كاتب من المغرب



هوامش:

× - قدمت هذه القراءة في كتاب محمد بنيس "الحق في الشعر" في اليوم الدراسي الذي أقامه المركز المتوسطي للأبحاث والدراسات للشاعر بمدينة طنجة بتاريخ ٢٠٠٧/٠٦/٠٩.

- الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص ١٩٤.

٢- نفسه، ص٥٥.

٣- نفسه، ص ١٦٥.

٤ - نفسه، ص١٠٩.

٥ - نفسه، ص١٣٩.

٦ - نفسه، ص١٥٧.

٧ - نفسه، ص١٤٣.

٨ - نفسه، ص ١٥٣.

٩ - نفسه، ص١٧٢.

١٠ - نفسه، ص١٣٩-١٤٠.

١١ - نفسه، ص٥٦-٥٧.

# نخل الطحين العربي في "تمثيلات الآخر" للدكتور نادر كاظم

مبارك حامدي *

ما أكثر ما حبرت الدراسات وصنفت المدونات في تاريخ الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة حول الغزو الثقافي الغربي وتهديده للهوية العربية الإسلامية في سياق ما تهيأ له من أسباب القوة والسيطرة المادية والرمزية، وما أكثر ما رفعت الأصوات داعية إلى تحصين الذات والهوية وتعزيز ثقتها بنفسها في وجه محاولات التبخيس والتسفيه والإلغاء. ولئن كان كثير من تلك الأصوات مفتقرا إلى العمق والجدية والرصانة العلمية، فإن منها ما هو جدير بالقراءة والتأمل لما تميز به من وعي نقدي في تحليل ثقافة هذا الآخر الغازي والمهيمن، وذلك بما اصطنعه من مناهج في النظر والتحليل استطاعت فضح استراتيجيات الإقصاء والترويض. وتفكيك الأنساق وما يثوي تحت لحاف العلمية والموضوعية والحياد فيها من استعلاء، ومحاولات الهيمنة والتقزيم، ولعل من أهم هذه البحوث والدراسات ما صنفه إدوارد سعيد سواء في كتابه "الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء" أوفي كتابه "الثقافة والامبريالية" ومنها كتاب عبد الله ابراهيم "المركزية الغربية"، والطاهر لبيب (تحريرا) "صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه"...

وقد يتفهم الباحث دفاع أي ثقافة عن نفسها وخاصة في ظروف الوهن والتعرض للتهديد بالإلغاء، وقد يتفهم أن يكون شكل هذا الدفاع هو تحليل الخطاب "المعادي" قصد فضحه وتوهين وسائله، إما للتخفيف من غلوه أو لتبصير بني الثقافة المستهدفة بما يحيط بهم من مخاطر أو الاثنين معا. أما أن تشكو ثقافة ما، ونعني الثقافة العربية، من محاولات التبخيس والإلغاء ثم تمارسه، أو تكون قد مارسته، دون أي شعور بالحاجة إلى تحليل أنساقها وتفكيك تمثيلاتها عن ضحاياها فهذا مما يثير دهشة الباحث، وإذا كان الوعي بمشكلة ما هو أول خطوة في طريق حلها، فإن بعض الدراسات في هذا المضمار قد بدأت بالظهور ونذكر منها أعمال عبدالله الغذامي(النقد الثقافي/تأنيث القصيدة والقارئ المختلف/المرأة واللغة/ ثقافة الوهم) وعبد الله حمودي (الشيخ والمريد) وعبد الله ابراهيم (المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي)...

ويتميز عمل الدكتور نادر كاظم : تمثيلات الآخر(صورة السود في المتخيل العربي الوسيط) عن تلك الأعمال بكونه مصنفا أكاديميا نال به صاحبه درجة الدكتوراه وهو ما يفسر درجة الانضباط العلمي فيه ومقدار الجهد في الإحاطة بالمسألة المطروحة وبعد الغوص في لطائفها، إضافة إلى أن هذا العمل الذي ننوي تقديمه يتميز كذلك بطرحه مسألة تتصف بالامتداد منذ ما قبل الإسلام إلى اليوم والانتشار على مدونات متشعبة مادية ورمزية تكاد تشمل كل ما كتب في إطار الثقافة العربية.

يتألف الكتاب الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر/بيروت ٢٠٠٤ من سبع وثمانين وخمس مائة صفحة مقسمة إلى مقدمة وبابين وخاتمة.

يحتوي الباب الأول وهو بعنوان: المتخيل والتمثيل الثقافي إلى فصلين.

في الفصل الأول الموسوم بـ " الأسود في مرجعيات المتخيل العربي" يتتبع كاظم تمثيلات الحبشان والزنوج في مرجعيتين هما التاريخ والأنساق الثقافية غير التخييلية (الدين واللغة والرمز)، وفي هذا المجال بيّن الكاتب السمة السردية للتاريخ وعدم نقله للحقائق كما هي بالضرورة، وخضوعه في المقابل إلى نوع من "التحبيك"، إذ على المؤرخ " أن يستخرج حكاية ما من كومة الأحداث المتنافرة وغير المترابطة أو غير المتجانسة أو غير المنضدة بالضرورة، عليه أن يضع حدثا ما بوصفه سببا وآخر بوصفه أثرا، عليه أن يبرز حدثا ما ويغيب آخر، كما عليه أن ينصب شخصية ما بوصفه بطلا".() ويستعين الباحث في هذه النظرة إلى التاريخ

بمكتسبات المناهج الحديثة متمثلة في ما أبدعه هايدن وايت وبول ريكور وهومي بابا وغيرهم، وتكمن أهمية هذا الفهم للتاريخ في قراءته لا بوصفه عرضا للموجود بل بوصفه نظرة للوجود، أي خطابات وتأويلات وتحريفات وتحيّزات في قراءة الماضي تكشف عن موقف الذات من موضوعها، سواء أكان هذا الموقف تشويها أو تغييبا أوتضخيما... الخ. وهو ما يقربه (أي التاريخ) من الأنساق التخييلية، ومن هنا قيمة البحث عن تمثيلات الأسود في كتب التاريخ والرحلات... وقد انتهى المؤلف في هذا الجزء من البحث إلى الكشف عن إرادة الهيمنة وراء إرادة المعرفة وفق الرؤية الفوكوية نسبة إلى ميشال فوكو.

وفي الجزء الخاص بمرجعية الأنساق الثقافية : الدين واللغة والرمز يقرر

الباحث أن مفهوم النسق الثقافي هو" من نتاج حقلين أساسيين هما الأنتروبولوجيا والنقد الحديث، وتحديداً من نتاج التداخل الثري بين هذين الحقلين في فكر الأنتروبولوجي الأمريكي المعاصر كليفور غيرتس "()، ويوسع الباحث دائرة التأصيل لبروز فكرة الأنساق الثقافية فتشمل النقاد التاريخيين الجدد وبعض الأنتروبولوجيين ومن أهمهم كلود ليفي شتراوس، وملخص تعريف هذا المفهوم هو أنه شبكة من الدلالات والأدوات الرمزية التي هي عبارة عن تعليمات وقوانين تتحكم في سلوك الأفراد وتصوراتهم وتضبطها على وجه ينزع نحو الثبات والاستمرارية والتناسق.

يبدأ الباحث بالدين نسقا ثقافيا غير معزول "عن سياقه الأكبر الذي يضم ما أسماه فنسنت ليتش (الأنظمة العقلية واللاعقلية) بوصفها مفهوما يحيل على شبكة متداخلة من الأنساق والممارسات والمؤسسات الفاعلة في ثقافة من الثقافات"()، ويبين الباحث التناقض الحاصل بين ممارسات العرب المسلمين وبين دعوة الإسلام إلى الإخاء بين جميع الناس بصرف النظر عن العرق واللون، إذ استمر التمييز ضد السود باعتبارهم "آخر" سواء أكان هذا الأسود مسلما (آخر داخليا) أو غير ذلك (آخر خارجي) وتتجلى النظرة الانتقاصية من السود في بعض الأحكام والتشريعات (حد الزنا، النكاح، الطلاق..)(). وإن كان الكاتب قد أكد على أن الإسلام قد تعامل مع الواقع، وحاول تغييره نحو حالة أفضل وأكثر إنسانية للسود من خلال تعديد أبواب العتق والتأكيد المتكرر على تساوي جميع الناس في الخلق، واقتصار التفاضل بينهم فقط على التقوى. كما استعرض كاظم المجازيات اللغوية التي يرد فيها السواد بصورة سلبية، ومثل لها من القرآن الكريم في مقابل المجازيات التي يرد فيها البياض بصورة ايجابية، مبيناً أن النص الديني قد تعامل مع علامات لغوية من خصائصها الاعتباطية سابقة عليه، وإن كانت الصور المجازية ليست كذلك أي ليست اعتباطية. فسواد الوجه مرتبط " بالمعاني السلبية كالكفر والفجور والكذب على الله والخجل الذي ينتاب الجاهل حين يبشر بالأنثى، في حين اتسم البياض بسمة ايجابية واضحة في أغلب الآيات التي ورد فيها في القرآن الكريم، فهو دائما قرين الإيمان والطاعة"().

أما لماذا تسربت " مجازيات السواد " إلى الإسلام ونصوصه في رأي الكاتب فإنه لا يكفي القول بتأثير بقايا الإرث العربي القديم، إذ للونين الأسود والأبيض دلالات ذاتية ملازمة له، كما أنه قد يكتسب دلالات رمزية من اقترانه بظواهر كونية كالليل والنهار، أو بأحداث وكائنات تبعث على التشاؤم كالغراب"() وهو أمر منتشر في كل الثقافات العالمية، وهكذا لا تنفرد الثقافة العربية بهذه المجازيات،



ومن الدلالات الرمزية للسواد ما يتجلى في اللباس، وقد أفاض فيه الباحث مبينا استهجان لبس الأسود وتفضيل الأبيض عليه، كما تعرض أيضا إلى تجليات تمثيل السواد متمثلا في السود والزنوج والحبشان في خطاب الأحلام، وخصوصا في خطاب تفسير الأحلام، إذ " هو الذي يعطي للحلم دلالته"(). وانتهى الباحث إلى الدلالات السلبية للسواد والأسود في الأحلام كما في تفسيرها مستشهدا بمرويات وتفسيرات كبار مفسري الأحلام العرب أمثال ابن سيرين في كتابه "منتخب الكلام في تفسير الأحلام " وسعيد بن المسيب...

في الفصل الثاني الموسوم بـ "مستويات المغامرة وقوة التمثيل" يحلل المؤلف دلالات افتراض العربي للمغايرة المركبة بينه وبين الأسود، بحيث اعتبره بشرا غير تام من حيث اللون واللغة والعرق والدين، أي إنه في درجة وسطى بين جنس البهائم وجنس البشر، له من الأول كنهه، ومن الثاني شكله وصورته، وتسويغ هذا الافتراض يأتي من جهتين : أولا لتبرير المعاملة القاسية لهذا الأسود، وثانيا للتخفيف من الشعور بالذنب تجاه هذا الأسود الذي لو اعتبر بشرا لكانت شريته تستوجب – إسلاميا – معاملته وفق مبادئ العدل والمساواة والحرية والإخاء الإنساني التي نادى بها الدين الحنيف، ويذكر هذا بتمييزالمفكر التونسي عبد المجيد الشرفي بين الإسلام الرسالي والإسلام التاريخي وذلك في كتابه: الإسلام بين الرسالة والتاريخ.

ومما يستوقف الباحث هو أن تمثيل السود، على خلاف تمثيل الأتراك أو الهنود أو الروم...، قد اتسم بالوفرة والثبات والاطراد بحيث ترسخت الصور النمطية عنهم عند الأولين والآخرين من أطباء ومتكلمين ولغويين ومحدثين وفقهاء وجغرافيين ومؤرخين وشعراء ومنجمين وقصاص...فلا تقف على اختلاف في هذا الشأن بين كتاب القرن الثالث وكتاب القرن الثامن وما بينهما بخلاف تمثيلات الأجناس الأخرى.

وفي إطار تحديد مستويات التمثيل العربي للسودان والزنوج، يحدد المؤلف صورة نمطية – أمّا مولدة لسائر الصور النمطية، وتتمثل هذه الصورة – الأم في تشبيه السودان بالبهائم والسباع، ومنها تتناسل سائر الصور الفرعية كالشهوانية والميل إلى الفسوق والانحلال والطرب والفرح والسرور أو الخفة والطيش والحمق والعري والخطورة...، وعلى هذا إجماع كل المدونات العربية المعروفة سعيا إلى "إقناع الممثلين بدونيتهم وإيهام الذات بفوقيتها وتفوقها عن طريق الاستعمال المستمر للوجوه البلاغية والمجازية مثل الاستعارة والسخرية والالتباس والمفارقة والمبالغة "(). في خطاب التمثيل العربي للسودان، وقد جرى تبرير تلك الصفات بالتصورات القديمة في علوم الطب والجغرافيا والتاريخ والتنجيم والفلك وعلم الملاحة وغيرها.

في الباب الثاني الموسوم بـ"الأسود والتمثيل الثقافي "انتقل المؤلف إلى الفحص عن تمثيلات الثقافة العربية للسود في جنس الخطاب التخييلي أي في مجال الأدب، منبها إلى تداخل نوعي التمثيل: الثقافي ( في الباب الأول) والتمثيل الأدبي (الباب الثاني)، ومتوقفا عند توسع مفهوم الأدب، حينا حتى شمل نصوص الفلسفة والتاريخ والمقالات والرسائل والقصائد، وضيقه حينا آخر حتى يقتصر على ما يعرف اليوم بالكتابة الإبداعية والتخييلية، وهو مفهوم حديث نشأ نهاية ق١٨ مع ظهور المذهب الرومنسي في الأدب الغربي، وقد حشد المؤلف، للتدليل على هذا الأمر، دارسين قدامى أمثال أرسطو وياقوت الحموي والأنباري ومحدثين أمثال كارل بروكلمان( من الموسّعين) وريجيس بلاشير وأندري ميكال (من المضيّقين).

ويقررالكاتب أن مهمّة توسيع مفهوم النص الأدبي قد تكرست على يد نظريات" ما بعد بعد بنيوية" وهي: التاريخانية الجديدة، والنقد الثقافي، ودراسات مابعد الكولونيالية، ومابعد الحداثة، والنسوية، ودراسات الجنوسة، وهي نظريات جاءت كرد فعل على الاتجاه الشكلاني ونظريات ما بعد البنيوية الذي أهمل السياقات التاريخية والبيوغرافية والثقافية في قراءة النصوص الأدبية.

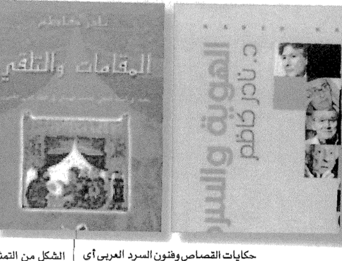
ينقسم الباب الثاني إلى فصلين : ثالث ورابع.

في الفصل الثالث وعنوانه "الأسود والتمثيل السردي " ينفتح التحليل بالاتكاء على ملاحظة إدوارد سعيد للعلاقة بين ازدهار الرواية وازدهار الامبريالية الغربية بوصفهما كل على طريقته " حركة في الفضاء، تجاوز(ا) لحدود الذات الثقافية تقع خارجها"().

مدعما ملاحظته بدلالة ظهور أول قصة انجليزية "روبنسون كروزوي" البطل المستكشف لعالم جديد يقوم بحكمه واستعادته للمسيحية ولأنجلترا().

ويصح القياس – في نظر المؤلف– على

## "تمثيلات الآخر" للدكتور نادر كاظم




حكايات القصاص وفنون السرد العربي أي على المغازي والسير والمقامات والحكايات العجائبية والسير الشعبية، إذ قامت على السفر والرحلة واللقاء بالآخر.

يستهل كاظم بحثه في تمثيلات الأسود في المجال السردي بفحص أربع مرويات من السير الشعبية وهي: "سيرة بني هلال" و"سيرة الأميرة ذات الهمة" و" سيرة عنترة بن شداد "و" سيرة الملك سيف بن ذي يزن" ومروية واحدة من السرد الخرافي أو العجائبي هو "ألف ليلة وليلة"، وبين هذه المرويات سمات مشتركة كثيرة فصلها الكاتب وبرر بها اختياره لها، ولكنه ركز على خصيصة مركزية فيها جميعا هي: " الحضور البارز لمسألة الآخر في هذه المرويات، والآخر الأسود على وجه الخصوص"(). ولئن كان وجود الآخر رهينا بوجود الذات والوعي بها، ولئن كانت هذه الذات متغيرة، ولها وجوه عديدة، فإن مفهوم الآخرية أيضا متغير وله وجوه عديدة، كما أن هذا الآخر قد يتعدد في المروية الواحدة حسب المعيار القبلي أو الديني أو القومي، غير أن ذلك "لا يمنع أن يوجد في كل مروية آخر مركزي ومحوري كالآخر القبلي في سيرة بني هلال والآخر الديني في سيرة الأميرة ذات الهمة والآخر القومي في سيرة عنترة بن شداد والآخر المزدوج القومي/ الديني في سيرة الملك سيف بن ذي يزن"().

حلل المؤلف المرويات الخمس مقارنا بينها مثنى وثلاث، وانتهى إلى خلاصات خاصّة بكل مروية، وأخرى عامّة تجمع بينها جميعا، وقد ائتلف الكل في مستوى المواقف والأحداث وتحليل النفسيات والمجازات...إلى تأكيد حيوانية الأسود، وشذوذه، وشهوانيته، وميله إلى الخيانة والخسة، واتصافه بالقبح والبشاعة (القبح الخلقي والقبح الخلقي)، دون التفات إلى تحريف التاريخ كما في "سيرة سيف بن ذي يزن" و"سيرة عنترة بن شداد" المتمثل في " أمر الملك زهير بن جذيمة ببناء بيت له على صفة البيت الحرام، وأمر الناس بالحج إليه في كل عام، أما في سيرة الملك سيف بن ذي يزن فإن هذا الفعل ينسب إلى ذي يزن والد سيف نفسه"(). ودون كبير اعتبار لما ورد في تعاليم الدين من أخوة ومساواة ونهي عن السخرية من الذات الإنسانية صنعة الله أو تنابز بالألقاب...كل ذلك بسبب سيطرة النسق الثقافي ولخدمته في آن معا.

وسم المؤلف الفصل الرابع (وهو الثاني من الباب الثاني) بـ "الأسود والتمثيل الشعري" واستهله بمدخل نظري بين فيه خطورة هذا الشكل من التمثيل الثقافي التخييلي وهو الشعرمثله مثل السرد، لأنهما يتظاهران بالكذب ويعتمدان على الإيهام والتخييل وتصوير الحق بصورة الباطل والباطل بصورة الحق كأعمال السحر تماما.()

وبذلك - يقول المؤلف - تتواطأ الجمالية مع الهيمنة لتحقيق العنف الناعم كما يسميه لوي ألتوسير أو الرمزي كما يسميه بيير بورديو.

ويتم حضور الأسود في الشعر بطريقتين: الأولى باعتباره طرفا في التشبيه، والثانية بوصفه موضوعا للهجاء المقذع المباشر والصريح، وكلاهما يؤدي إلى "سحق الآخرالأسود، ومحقه وإلغائه، وإخضاعه، وإدامة الهيمنة عليه، هذا فضلا عن تحقيره والاستهزاء به والسخرية منه"()، ويورد المؤلف أمثلة على كلا الطريقتين، وهكذا "تم الاستحواذ على الأسود وامتلاكه على مستوى اللغة والخطاب بعد أن تم امتلاكه في الواقع الاجتماعي"().

بنى الكاتب اختياره لنماذج التمثيل الشعري على مفهوم إجرائي استعاره من إدوارد سعيد وهو مفهوم" القراءة الطباقية " أو التمثيل والتمثيل المضاد، ومفاده أنه في حين تسعى الثقافة المهيمنة إلى إسكات الممثلين المهيمن عليهم، وإقصائهم بالعنف المادي أو الرمزي فإن "البداية الصحيحة لعملية الإنطاق هذه ( المقصود إنطاق المقصين) تكون من خلال انتقاد تلك الثقافة، ومن خلال نقد تمثيلها للآخرين بطريقة تسمح للأصوات المقموعة بالظهور والإفصاح، وممارسة التمثيل الذاتي وحتى التمثيل المضاد "() ، وهو مفهوم تحدث عنه، كما يقول المؤلف، فرانز فانون أيضا في تحليله لبنية المجتمعات الاستعمارية... بناء على هذا المفهوم اختار كاظم للتمثيل السلبي للسود ابن الرومي والمتنبي: الأول لاستنفاره للعرب البيضان وتحريضهم على الزنج وثورتهم بسبب تخريبهم للبصرة، والثاني لتناص هجائياته في كافور مع المتخيل وانحرافه عنه في مدائحه له، ويختم هذا القسم بما أسماه المؤلف هجائيات الشراح من خلال قلبهم لمدائح المتنبي في كافور إلى هجائيات انصياعا لتعاليم النسق الثقافي الذي يأبى إسناد صفات الشرف والبطولة والذكاء والفحولة...، وهي صفات للعربي الأبيض، للأسود ولو كان ذلك اعتسافا على النص، وليا لأعناق اللغة.

أما القسم الثاني فخصصه الكاتب للصوت الآخر أي إلى الشاعر الأسود وهو يقاوم التمثيل، وفيه نوعان: النوع الأول هو الأسود المستوعب، وقد مثل عليه بعنترة بن شداد ونصيب بن رباح وأبي دلامة، أما النوع الثاني فهو الأسود النافر الذي قاوم الهيمنة، ومارس تمثيلا مضادا، وقد مثل عليه الكاتب بسحيم عبد بني الحسحاس، والحيقطان، وسنيح وعكيم. يمثل النوعان ضربين من الاستجابة للإحساس بالإهانة من قبل الثقافة المهيمنة، ويمثل أفراد كل نوع درجة من الحدّة في إطار هذه الاستجابة، فسحيم مثلا سعى إلى الانتقام بهتك أعراض مالكيه بادعائه الزنا بنسائهم وبناتهم، والتشبيب بهن على نحو فاضح مكشوف انتهى بتحريقه، أما الحيقطان وسنيح وعكيم، فقد حاول كل على طريقته تمثيلا مضادا يرفع من السودان ويحط من العرب البيضان، وذلك من خلال إعادة تحبيك التاريخ على نحو يسلب هؤلاء العرب كل ما يفخرون به من بطولة وشجاعة وجغرافيا ونبوة ... الخ.

وبعد، فهذا كتاب ينخل الطحين العربي، ولكنه لا ينقيه إلا من شوائب بعينها، ويحتاج هذا الطحين إلى غرابيل عسى أن يصفى ديننا من التحيز الطائفي، والعرقي، والقبلي، وأن تسلم قوميتنا من العنصرية والتعالي والنرجسية الفارغة، على أن يتم كل ذلك بهدف طلب العافية لثقافتنا من أدوائها، لا بغرض جلد الذات وتحطيم معنويات الأمة، وقد ألمح إلى ذلك الدكتور نادر كاظم مؤلف الكتاب.

*باحث في العلوم الإنسانية من تونس

**الهوامش:**

١- نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة الأسود في المتخيل العربي الوسيط، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤، ص٥٤

٢- نفسه، ص٩٢

٣- نفسه، ص١٠١

٤- نفسه، ص١٢٦

٥- نفسه، ص١٣٧

٦- نفسه، ص١٤٦

٧- نفسه، ص١٤١

٨- نفسه، ص، ١٦٧

٩- نفسه، ص، ٣٠٥

١٠- نفسه، ص ٣٠٥

١١- نفسه، ص٣١١

١٢- نفسه، ص ٣١٣

١٣- نفسه، ص ٣٨٦

١٤- نفسه، ص ٣٤١

١٥- نفسه، ص ٤٣٤

١٦- نفسه، ص ٤٣٦

١٧- نفسه، ص ٤٥٠

# (زهور محطمة)

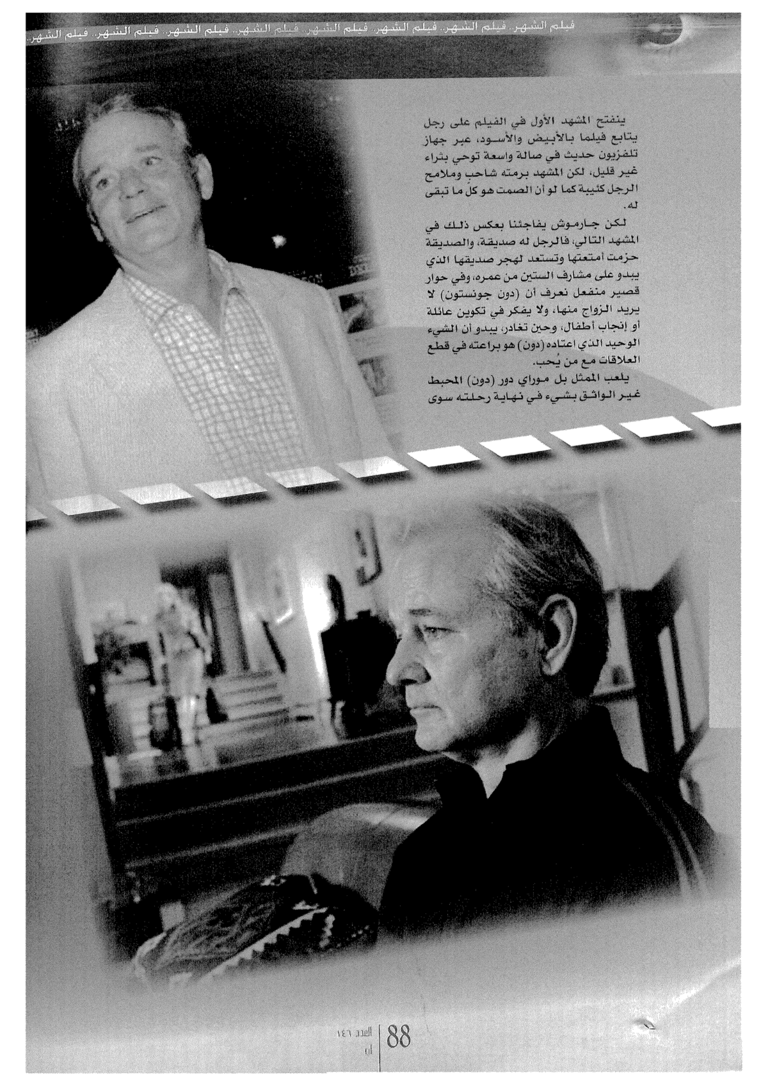
## الفائز بجائزة مهرجان (كان)

إبراهيم نصر الله *

# رثاء المستقبل المعذّب بغرور الماضي

"لقد ذهب الماضي، أما المستقبل فلم يصل بعد، كل ما هو موجود، موجود في الحاضر".

بهذه العبارة يختتم جيم جارموش رحلة بطل فيلمه (زهور محطمة) بعد رحلة بحث طويلة في الماضي حملتها إليه رسالة غامضة: إن لك ابنا وعمره الآن تسعة عشر عاما، لم أخبره بشيء عنك، ولكنه رحل لتقصّي آثارك.



ينفتح المشهد الأول في الفيلم على رجل يتابع فيلما بالأبيض والأسود، عبر جهاز تلفزيون حديث في صالة واسعة توحي بثراء غير قليل، لكن المشهد برمته شاحب وملامح الرجل كئيبة كما لو أن الصمت هو كل ما تبقى له.

لكن جارموش يفاجئنا بعكس ذلك في المشهد التالي، فالرجل له صديقة، والصديقة حزمت أمتعتها وتستعد لهجر صديقها الذي يبدو على مشارف الستين من عمره، وفي حوار قصير منفعل نعرف أن (دون جونستون) لا يريد الزواج منها، ولا يفكر في تكوين عائلة أو إنجاب أطفال، وحين تغادر، يبدو أن الشيء الوحيد الذي اعتاده (دون) هو براعته في قطع العلاقات مع من يُحب.

يلعب الممثل بل موراي دور (دون) المحبط غير الواثق بشيء في نهاية رحلته سوى



بالحاضر، وهو دور جميل وأخاذ، ولكنه ليس بعيدا عن روح أدواره السابقة في فيلم (ضاع في الترجمة) وإن كان دوره في ذلك الفيلم بمجمله يبدو أكثر تأثيرا بقدرته على أن يسكن المشاهد لفترات طويلة، بل ويدفع المشاهد للرغبة ثانية بمشاهدته، كما يُذكر بفيلم جاك نيكلسون ودوره الحزين في فيلم (عن شيميدت) وكان يمكن أن يلعب نيكلسون دور موراي هنا دون عناء يذكر؛ فقد كان هذا الممثل دائما واحدا من أهم الممثلين ذوي الحضور الطاغي على الشاشة بسبب قدرته الفائقة على تقديم أعمال ذات مذاق مختلف.

وكما أخرج جارموش هذا الفيلم فإنه كتبه، كعادته، وهو مخرج مختلف له رؤيته الخاصة البعيدة عن منظور السينما الأمريكية الرائج، بل ويبدو غالبا أقرب إلى السينما الأوروبية منه إلى سينما بلاده، ولكنه استعان هذه المرة بعدد من النجوم الكبار بدءا بموراي ومرورا بشارون ستون وصولا إلى جيسكا لانغ.

رحلة موراي تبدأ، حتى قبل مغادرة صديقته الأخيرة البيت، إذ تصله تلك الرسالة بغلافها الوردي وورقها الوردي أيضاً، ولكنه يفتحها لاحقا ليعرف ما فيها، وإذا بها تحمل المفاجأة التي تهرَب من حدوثها طوال حياته: أن يكون له ولد.

ثمة عالمان داخل (دون) وهو العمود الفقري للفيلم، عالم الهرب من الالتزام بأي علاقة زوجية، العالم الرتيب الذي لا نراه فيه يرتدي سوى بدلة رياضية واحدة، ومن الصنف ذاته، لا تتغير سوى ألوانها، وعالم الوحدة الذي يضمر في داخله توقا جارفا مكتوما لحياة مختلفة، وهذا ما نراه في علاقته بصديقه الأثيوبي (ونستون) المغرم بفك الرموز والحكايات البوليسية،

صديقه الفقير وزوجته وأطفالهما الخمسة، ففي كل مشهد يظهر فيه (دون) مع أطفال صديقه يكون في غاية الانسجام والقدرة على التواصل مع هؤلاء الأطفال بفرح، كما أنه يبدي حنانا ملحوظا.

تأتي الرسالة، التي يرفض التعامل معها في البداية بجدية، أشبه ما تكون بطوق نجاة يرفضه بيأسه، ولكنه يُقبل عليه آملاً أن يحدث أي تغيير في حياته، وهنا يقدم جارموش حكاية مأساوية بلمسات كوميدية بين حين وآخر: يرفض (دون جوان) كما يدعوه صديقه الاستجابة لطلب هذا الصديق في حصر أسماء النساء اللواتي عرفهن قبل عشرين عاما، ولكن بعد قليل نفاجأ به يكتب لائحة بأسمائهن. وحين يحدد صديقه عناوينهن بدقة، يرفض (دون) الذهاب، لكنا في المشهد التالي نراه في المطار.

ثمة ممانعة غير حقيقية، تحتاج لمن يدفعها بإصبعه كي تنطلق إلى عكسها، وهذا ما يفعله صديقه، إنه يدفعه، ويتابعه أثناء رحلته بين عدد من الولايات المتباعدة، بالاتصال معه وحثه على المواصلة، كلما أبدى رغبة في العودة إلى (شاشة التلفزيون) كما يحدث في المشهد الأخير.

ومن اللافت هنا أن (دون) يتابع في المشهد الأول فيلما قديما، أما في المشهد الأخير فيتابع فيلم رسوم متحركة للأطفال، وليست هذه مصادفة حين يكون الفيلم مكرسا لشخصية موزعة بين ماضيها وما حلمت به وكبحته أيضا، ونعني وجود أبناء له.

أربع نساء على قيد الحياة وواحدة ماتت منذ زمن، نفهم من الكلمات المنقوشة فوق شاهدة قبرها أنها (بلا أولاد).

يبدأ (دون) لقاءه الأول مع لورا، ولكنه قبل أن يلتقيها يلتقي بابنتها المراهقة التي تحب أن تُنادى باسم (لوليتا) في إشارة لرواية نابكوف المعروفة، حول تلك الصبية التي تحرق قلب رجل أكبر منها بكثير، لكن لوليتا مطالع الألفية الثالثة مختلفة تماما عن لوليتا!! في تلك الرواية، فهي لا تتورع عن فعل أي شيء كأن تتجول أمامه دون ملابسها وهي تتحدث في الهاتف، لكن (دون) في الحقيقة في مكان آخر، وحين تصل لورا. تلعب الدور (شارون ستون). يظهر لنا أي رجل كان، بسبب تعلقها الشديد به وفرحها بوصوله، بل نراها في مشهد وداعه تقبّل يده بحنان بالغ.

لكنها لم تكن أم ولده الموعود، فقد كانت زوجة واحد من أبطال سباقات السيارات الذي انفجرت سيارته ومات في المضمار.

أما دوريس التي تحولت لتاجرة عقارات مع زوجها، فتبدو الشخصية الأكثر انسحاقا وأسى، إذ تعيش حياة لا تقل فراغا ورمادية عن حياته، مع زوج مفتون بصورة لها التقطت قبل عشرين عاما وتظهر فيها فتاة جميلة للغاية.

بعد خروج الزوج يقول لها (دون) هامسا: ألم ألتقط لك تلك الصورة؟ أما الزوج فيقول حين يعود: غريبة كيف تتغير حياة الناس!! وهو في الحقيقة يعني هنا أشكالهم.

كانت دوريس بلا أولاد أيضا لكنها الأكثر كآبة مع ذلك الزوج الذي يصغرها بسنوات.

حجم الأسى الذي يلمسه (دون) وقد تحلقوا ثلاثتهم حول طاولة في البيت يجمعهم عشاء بارد، يدفعه لاتخاذ قرار بالعودة، فكل شيء يبدو هنا منتميا للعبث أكثر من أي شيء آخر، وبخاصة ونحن نرى الزوج مصراً على أن يبقى (دون) عندهم لتناول العشاء، كما لو أن وجود شخص، أي شخص، وحتى لو كان صديق زوجته القديم، هو أمر قد يساعد في تبديد ذلك الصقيع المخيِّم على البيت.

لكن رحلة (دون) تستمر كما أشرنا بإلحاح من صديقه، وهكذا نجده أمام مبنى منعزل للدكتورة كارمي، التي يتبين لنا أنها تركت المحاماة بعد موت كلبها (جونستون) التي أطلقت عليه هذا الاسم وفاء لذكرى صديقها القديم (دون جونستون) واكتشافها





فجأة أنها كانت قادرة على التواصل مع ذلك الكلب بصورة عميقة.

تحمل كارمي دكتوراه في سلوك الحيوانات، وتعترف لدون أنها لم تجد ما يعوّض عليها خسارتها بفقدان كلبها سوى عثورها على القط (ريمون).

وفي هذا الفصل من الفيلم، نجد أن هناك فتاة صغيرة هي سكرتيرة الدكتورة، كما ستكون هناك فتاة أخرى هي بائعة الزهور في المشهد اللاحق.

في سيرة (دون) التي تكشفها هذه الرحلة هناك دائما الصبا والشيخوخة، ليس فقط الماثلة في المرأة بل في الرجل، ففي أكثر من مشهد نرى شابا يطل ويختفي، مرة في الحافلة ومرة في محطة القطار ومرتين أمام بيت (دون).

المحطة قبل الأخيرة كانت موجعة، فالمرأة التي تخلت عنه طردته ثانية وتسببت في نيله ضربا مبرحا على يد اثنين من سائقي الدراجات، مع أن كل العلامات تشير إلى أنها هي من أرسلت الرسالة لأن كل ما رآه من علامات حول منزلها كان لونه ورديا، بل ويجد في فناء بيتها آلة طباعة قديمة وردية، وقد كانت الرسالة التي وصلته قد طبعت على آلة من هذا النوع.

لا يصل (دون) في النهاية إلى شيء، فيجد نفسه منهارا أمام قبر المرأة الخامسة، يضع زهوره ويعود إلى شاشة التلفزيون حيث الجو الرمادي والحزن الكثيف ومسحة اليأس التي تسكن مسامات وجهه وروحه.

إن ما يثير الانتباه في الحكاية، أن الصديقات القديمات كن موزعات على عدة ولايات، يحتاج المرء إذا ما أراد الوصول إليها إلى طائرة ورحلة طويلة بالسيارة، وهذا ما يدفعنا للسؤال عن المعنى العميق لشخصية (دون) وهل كان فعلا إنسانا مجردا أم رمزا لنمط من الرجال موزّع على طول أمريكا وعرضها، أو إلى نمط حياة ذهب الفيلم لمحاورته ورثائه وإدانته في آن، ومن هنا أخذ هذا الفيلم ثقله الإنساني، كواحد من أفلام (العائلة) التي تفتن الأمريكيين باستمرار، وإن كان جارموش يتناول الظاهرة معكوسة هنا، وهو يقدم حياة الرجل الأبيض الشاحبة، مقابل حياة جاره الأثيوبي الذي ينعم ببيت أليف وصبية رائعين وزوجة ذات حضور إنساني خاص، رغم أن هذا الجار مضطر لأن يمارس ثلاث مهن كي يعيش، لكنه وفي ظل متطلبات العيش هذه يبدو رجلا حيا أكثر من (دون) الذي يحظى بحياة باذخة بسبب عمله السابق في مجال تقنيات الكمبيوتر.

يحمل (دون) باقات زهر وردية إلى حبيباته، طارقا أبوابهن، باقات يانعة، ولكن لا مصير لها سوى ذبولها، مثل تلك الوردات التي تنتظره في بيته ذابلة، وقد كان غادرها يانعة قبل أيام.

فيلم جميل يستحق إلى حد بعيد الجائزة الكبرى لمهرجان (كان) التي نالها، ولعل فتنته قائمة في أداء بل موراي الهادئ والمؤثر، الأداء الذي يضعك وجها لوجه مع الحياة لا مع صورتها وهو يقدم مرثية المستقبل المعذب بغرور الماضي. الماضي الأشبه ما يكون بسلسلة طويلة من الانتصارات، لكن المحصلة لذلك كله كانت: الهزيمة.

*شاعر وروائي أردني





■ إعداد:
د.أحمد النعيمي





# «الثقافة والثقافة الإسلامية»

## للدكتور «عزمي طه»

عن أمانة عمان الكبرى، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الثقافة والثقافة الاسلامية: رؤية جديدة وعلم جديد» من تأليف الأستاذ الدكتور عزمي طه السيد أحمد.

يقع الكتاب في (٣٢٨) صفحة، ويضم مقدمة وخاتمة وأربعة أقسام، حيث جاء القسم الأول تحت عنوان: «نقد الأبنية غير الملائمة» وفيه وقف المؤلف على غياب المنهجية في معالجة القضايا الثقافية، وملاحظات نقدية للمفاهيم الشائعة للثقافة. وجاء القسم الثاني تحت عنوان «أساس البناء الجديد»، بينما حمل القسم الثالث عنوان: مصادر مادة البناء الجديد وخصائصه، في حين ورد القسم الرابع تحت عنوان: «علاقات البناء الجديد بالأبنية القائمة».

يذهب مؤلف هذا الكتاب إلى أن مصطلح (ثقافة) من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال العلوم الاجتماعية في الوقت الحاضر، سواء عند الغربيين أم لدينا في العالم العربي والاسلامي، وقد ساعد على هذا الشيوع قيام مؤسسات رسمية وغير رسمية تنتسب إلى الثقافة، وانشاء وزارات للثقافة في غالبية الدول.

لقد أصبح لهذا اللفظ - برأي المؤلف - جاذبية وايحاءات ايجابية، إذ صارت الثقافة امراً مرغوباً فيه ومطلباً فردياً واجتماعياً، واستخدمت وصفاً يمتدح به الأفراد والجماعات، لكنه مع شيوع هذا المصطلح وجاذبيته فإنه غدا من أكثر المصطلحات تضليلا لمستخدميه، وأسباب ذلك بسيطة ولكنها أساسية، أهمها الكثرة الكثيرة من التعاريف المقدمة لهذا المصطلح والمختلفة في مضامينها كثيراً أو قليلاً، وغموض دلالات ومعاني أكثرها، وعدم التحديد الدقيق والسليم لمفهومها بحيث يكون مفهوماً يميز الثقافة عن غيرها من المصطلحات المقاربة لها في الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه.

ويخبرنا المؤلف بأن تعريف «إدوارد تايلور» للثقافة، والذي ورد في كتاب تايلور «الثقافة البدائية» عام ١٨١٧م من أقدم تعريفات الثقافة وأهمها، وما زال صداه يتردد في العديد من الكتابات والبحوث المتعلقة بالثقافة، وهو أول تعريف في علم الانسان أو الأنثروبولوجيا للثقافة، وهذا التعريف - كما ترجمه المؤلف - هو: «الثقافة هي الكل المعقد الذي يضم المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانوني والتقاليد وكل الامكانات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع».

بعد ذلك يورد المؤلف تعريفات كثيرة للثقافة، ويناقشها بأسلوب علمي ومنطق سليم.

ومن الأمور التي ناقشها هذا الكتاب غياب المنهجية عند تحديد مفهوم المثقف، حيث يذهب مؤلفه إلى أن مفهوم المثقف مرتبط بمفهوم الثقافة باعتبار المثقف هو الذي لديه ثقافة، أو الذي اكتسبها أو الذي يمارسها.

ويلاحظ المؤلف غياب المنهجية الملائمة عند بحث مشكلاتنا الثقافية، وهو الغياب الذي يلاحظه في جملة من الأمور، منها: غياب التحديد للمصطلحات الأساسية المستخدمة في البحث، واستخدام المصطلح الواحد، وبخاصة مصطلحي (ثقافة ومثقف) بأكثر من معنى في البحث الواحد، أو السياق الواحد، مما يسبب حيرة ويوقع الباحث في التناقض أحياناً كثيرة.

ومن غياب المنهجية معالجة قضايانا الثقافة باستخدام نظريات وأطروحات غريبة عنها، واستخدام إطار مرجعي قيمي في معالجة هذه القضايا مستمد من الفكر الغربي الذي نشأ ونما وترعرع في البيئة الغربية التي تختلف في جوانبها الرئيسية والعديدة عن البيئة العربية والإسلامية.

جملة القول: إن الكتاب «الثقافة والثقافة الاسلامية: رؤية جديدة وعلم جديد» لمؤلفه الاستاذ الدكتور عزمي طه السيد أحمد، كتاب يؤسس لرؤية جديدة في الثقافة العربية والاسلامية، وهو كتاب غني بمادته وأسلوبه ودقته العلمية.

# «إيلاف»

## للدكتور «خالد الجبر»

عن دار ورد للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخراً مجموعة شعرية جديدة بعنوان «ايلاف» للشاعر والأكاديمي الدكتور خالد الجبر.

تقع هذه المجموعة في «٩٦» صفحة، وتضم «٣٤» قصيدة، منها: زهرة الرمل، ساقي الهوى، ملاك الفجر، حادي العيس، أشواق القمر، يباس العروق، عفت الديار، طقوس الندامى .. وغيرها.

في هذا الديوان يبدو الشاعر حريصاً على مناجاة الذات، والهمس في أذن الآخر، وهو أبعد ما يكون عن الصراخ، أو اللغة المنبرية، أو اللهجة الخطابية، لذلك تراه تارة يهمس، وتراه تارة يناجي، وتراه ثالثة يبعث بايحاءات ذات مغزى ومعنى.

هكذا يصبح هذا الديوان أقرب إلى الروح الانسانية منه إلى أيِّ شيء آخر، لذلك نجد الشاعر يقول في مطلع قصيدته الأولى:

«تخنقك الكلمة
حين تحاكم ظلك!
تغلق حلمك، ثم تنام
لتنعى بين الأوراق وشعرك .. كُلك!
تتمنى خفق بساط الريح»ص٧

ومما يؤكد هذه الروح الإنسانية ميل الشاعر للغزل:

«عبث الهوى بسريرتي يا صاح
فسكرت منتشياً بغير قداح!
للشوق في كبدي
لهيب شفَّها
فغدت تُنادم صبوتي بالرّاح!» ص١١

وعلى الرغم من أن قصائد هذا الديوان تنتمي إلى القصيدة الحديثة من حيث الشكل، فإن إيقاعات بعض القصائد تشعرك بالمزج بين ما هو حديث وما هو قديم:

«ناجي القداح بما يُسرُّ .. فَباحا
وأراق من دمع الحنين قداحا!
ولو ارتدى ثوب الدُّجى
فلعله يرتاد من وجد الصباح
صباحا!» ص١٧

وكثيراً ما يشعر القارىء لهذا الديوان بأن بعض قصائده تصلح للغناء، أو لأن تكون مواويل يرددها المطربون والمنشدون، ولعل المقطع السابق أبرز مثال على هذا الأمر.

والشاعر في هذا الديوان لا يُغفل التراث، كما لا يُغفل التّناص، ومن التراث والتناص قصيدته التي جاءت بعنوان «عفت الديار» والتي يقول في مطلعها:

«عُفت الديار وروَّحَ السُّمارُ
وتناهبتك الريح والأعذارُ
وامتدت الشكوى
وراقتْ خمرةٌ» ص٧٩

ولعله من المناسب أن نختم هذه القراءة الموجزة لهذا الديوان بالأبيات التالية من قصيدة بعنوان «نشوة شفيفة»:

للنشوة الذكرى..
وللأوجاع حاديها،
والعتب .. لا يقوى على إرجاع ما فيها!
هذي سواقي العمر،
خذها يا حبيب الروح،
واترك لي قليلاً من أغانيها!
شكواي من هذا النوى
مسكونة بالشعر،
يهجرني، ويسري في قوافيها!



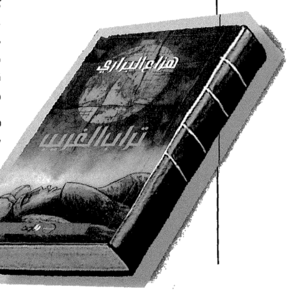

لـ«هزاع البراري»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان وبدعم من وزارة الثقافة، صدرت رواية بعنوان «تراب الغريب» من تأليف الروائي هزاع البراري.

تقع «تراب الغريب» في «٢٢٠» صفحة، وقد جاءت كوحدة واحدة، بمعنى أنها خلت من أي عناوين أو ترقيم لفصول متتابعة، واكتفى الروائي باستخدام النجمات الثلاث على هذا النحو (xxx) ليفصل بين الأحداث.

يسيطر الموت كفكرة وكحقيقة على هذا العمل الروائي، فيعشش بين جنباته وفي خلاياه، لذلك نجد الأمر يصير إلى هذا النحو: «غابت نسرين إلى الأبد، غابت لتعلمني أن الحب ليس لحظة عابرة، إنه كالجسد الذي يتلبسنا، لا فكاك منه إلاّ بموت جارح.. عندما ينصهر الجسد تتعرى الروح، فتشقى وتهيم في برودة الليالي، مثل يتيمة مطرودة من بيتها .. روحي الآن بلا حبها عارية لا مأوى لها ولا رفيق، طعم الأماكن تغير، عمان ما عادت بنكهتها، وبيروت دخلت ملابس الحداد، واستسلمت لذكرى الراحلين والأغراب»ص١٩٨.

وإذا كنا من خلال هذه الفقرة قد ذهبنا بعيداً إلى أواخر «تراب الغريب»، فإن البداية كانت هكذا: «هذا قبري .. شمسنا شبه غائبة، الأرض اللزجة تتشبث بأحذيتنا بتوسل حزين، آخر المطر كأول البكاء، يخنقنا بالصمت والكآبة، تسير إلى جانبي كأنها تطير حولي، أحسست بأجنحة بيضاء تحاول ضمي، أخذي، لكن خوفاً عاتياً منعني من الالتفات، صمتها العتيق وأنفاسها المطمئنة، وإيقاع خطواتنا على الطريق الموحلة، كلها فجرت ضعفي الذي استباح ملامحي، فاقشعر بدني مثل عصفور مبتل...»ص١٣




وفي الصفحة السابقة نفسها، نجدها تمدُّ يدها التي تشع صفاء وتُشير: «هذا قبري».

وكما بدأت هذه الرواية بالموت، فقد انتهت بالموت أيضاً، لذلك لا نريد أن نطيل الحديث في التفاصيل .. ولعله من المناسب أن نقف عند القضايا المتعلقة باللغة، فما أوردناه سابقاً يشير بوضوح إلى أن الروائي متمكن من أدواته اللغوية، كما أنه متمكن من أدواته الفنية.

لذلك نجد في «تراب الغريب» لغة شاعرية، لكنها شاعرية حزينة... شاعرية تعرف موضوعها ومبتغاها، فتعطي لكل شخصية مفرداتها، ولكل حدث ما يناسبه من حزن أو خوف أو رعب أو بكاء.

أما عن المكان في هذه الرواية، فهو مكان مفتوح حتى أن أحداثها تكاد تجري في الفضاء الطلق على الرغم من ضيق القبر، ذلك أن القبر يحتوي الجسد، بينما الذكريات خارج حدود الأمكنة الضيقة، إنها في الهواء الطلق، مثل المحبة بين المسيحية والاسلام: «عندما جلست معها بجانب سور الدير في نابلس، وهي ملتفة بلباس الراهبة، وطاقية المعطف تغطي رأسها بالكامل، كقديسة نابتة من قرن بائد... قلت لها وهي تطرد حشرات القبر عن أصابع قدميها المتآكلات، مثل آلهة اغريقية نخرها الزمن: عندما خرجت .. كان الرحيل مثل جيش مغولي»ص١٢٨.

ولعل أبرز ما يحير في هذه الرواية أن تقبض فيها على زمان بعينه، ذلك أن زمانها ممتد بين الموت والحياة .. ما أطول هذا الزمان وما أقصره!!

جملة القول: إن «تراب الغريب» لهزاع البراري إضافة نوعية إلى أدب هذا القاص والروائي الذي ما فتىء يعمل على مشروعه الأدبي بجد واجتهاد.

# «الأساس الفكري للجاهلية»

## لـ «ابراهيم أبو عواد»



عن دار اليازوري للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧ صدر كتاب جديد بعنوان «الأساس الفكري للجاهلية» من تأليف ابراهيم أبو عواد.

يقع الكتاب في (١٨٤) صفحة، ويضم جملة من العناوين، منها: الفساد القبلي، وضع المرأة، تقديس ما ليس مقدساً، الطواف حول البيت عراة، الأنشطة في الأسواق، الاعتقاد بتأثير النجوم، نظرتهم إلى الأنعام .. وغيرها.

يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن الجاهلية كحالة عقدية تاريخية تستوجب دراسة عميقة، وذلك من أجل سبر غورها وتمحيصها وعرضها عادية أمام شمس المنهج العلمي في البحث، فهي تملك جدليات وظواهر تحفر أساسات لتعميق الوجود الانساني الجاهلي داخل محيطه. والظاهرة الجاهلية هي امتداد لبنية الخرافات والأساطير التي انتشرت بسبب الانقطاع عن الهداية الربانية المتمثلة في الرسالات السماوية، والغوص في العقائد الوثنية التي تحركها مصالح القبائل المتنازعة على السيطرة على الماء والكلأ والمقدسات لدى الإنسان الجاهلي. وكل قبيلة كونت انساباً بغية تعميق وجودها و استمرار تتابعها، وافتخرت بها إلى درجة التعصب الأعمى.

وفي حديثه عن تأثير الجاهلية فينا يذهب المؤلف إلى أن الجاهلية كنسق فكري تؤثر سلباً في حياتنا عبر سلوكات شاذة دخيلة تخترق بنية مجتمعاتنا على مر العصور، فهي تؤثر في أفكارنا وممارساتنا اليومية، وتزرع عادات بالية وأفكاراً ذهنية تنعكس على الواقع المعيش، ومن العادات السيئة التي وجهتها الجاهلية نحو مجتمعاتنا العصبية القبلية، والتعصب الأعمى للعشيرة والجماعة التي تنتمي إليها.

ويضيف المؤلف: مهما فعلنا سوف تظل بعض آثار الجاهلية فينا، بسبب ضعفنا البشري، وسوء إدارتنا للأمور والأزمات التي نتعرض لها، لكن الواجب علينا أن نمحو آثار الجاهلية في سلونا قدر المستطاع، وذلك بالالتزام بالمنهج الاسلامي في التعامل مع المؤثرات الخارجية، ومقاومة هيمنة القوى الظلامية على مسار حياتنا.

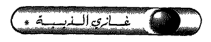
ويرى المؤلف بأن تأثير الجاهلية لم يقف عند حد معين، بل تعداه وصولاً إلى تأسيس جاهلية جديدة تتناسب مع عصر المادة والذرة الذي نحياه ونحن غائبون عن مجرياته، وحاضرون في مدارات اللاوعي أو الوعي السالب، وأحلاهما مُر.

وفي حديثه عن وضع المرأة في الجاهلية يذهب المؤلف إلى أن المرأة في العصر الجاهلي كانت وسيلة للتكاثر وآلة للتفريخ، وجزءاً من الأثاث المنزلي. فالتجمع الجاهلي ذكوري قمعي من الدرجة الأولى، والامتيازات القبلية كلها تمنح للرجل بوصفه السيد المطلق في البيئة البدائية العشائرية المبنية على الظلم والاضطهاد والانغلاق ، والتي تدور حول محور واحد هو الذكر، فالأفكار الخاطئة المتوارثة والمناوئة للآخر الأنثى، العار والمهانة والازدراء. وكل ذلك إنما يرجع إلى الأنساق الفكرية التحطيمية للكيان البشري، والتي لا تحترم كينونة الفرد، بل تقمعها وتلغيها لصالح الذكر.

ويرى المؤلف بأن القلب هو المحور والركيزة في التعامل مع الأمور، ويرجع ذلك إلى كونه القوة العاقلة التي تزن الأعمال وتحكم عليها. وكل فساد إنما منبعه من القلب، والتجمعات الجاهلية كانت تستند إلى قلوب بشر قساة فاسدين، عششت فيهم أدغال الخرافة والشكوك والاعتقادات التالفة، فالبيئة المبنية على أساسات فكرية ركيكة ومهلهلة لا بد أن تنتج مكونات ذهنية تسيطر على فكر الإنسان واعتقاداته.

وأخيراً، لقد سعى المؤلف إلى تقديم دراسة دينية واجتماعية وفلسفية تحاول تحليل ظاهرة الجاهلية من منظور اسلامي.




# الأنباط.. حضارة المعرفة

يحقق نيل البتراء تصنيفا عالميا كثاني أعجوبة من عجائب الدنيا، انتباها واسعا لتاريخ المنطقة العربية، وبالذات تاريخ العرب الأنباط، الذين أنتجوا حضارة، بقيت ملامحها مجهولة حتى وقتنا الحالي، رغم كم المعلومات التي بدأت تتدفق عنها بين أيدي الباحثين والحفّارين المعرفيين.

غير أن هذا التدفق المعلوماتي على عمقه، وإفاداته المهمة لاستدراك المعنى العميق لمكون حضارة الأنباط، تلك التي أسهمت في توطين مفهوم الدولة، غائب عن الوعي العربي المعاصر، بل ومجهول تماما حتى في الأبحاث والدراسات الجديدة، التي انطوى جزء غير يسير منها على طابع سياحي، لا يعمّق فكرتنا عن الأنباط، وفضاءات دولتهم المتعددة.

إن أهمية حضارة الأنباط العربية، التي اكتسبت عبر تاريخها الماضي. كما تقول الأبحاث والأحفوريات. بعدا عالميا، جاء عبر اكتشاف غير عربي لهذا التاريخ، كما غيره من الاكتشافات الآثارية في المنطقة، وحظيت باهتمام نوعي من قبل المستشرقين والآثاريين الغربيين.

فقد اكتشفت من قبل المستشرق السويسري يوهان لودفيج بيركاردت في العام ٢١٨١م، الذي سجّل انطباعاته الأولى عنها في كتاب مطبوع تحت عنوان "رحلات في سوريا والديار المقدسة"، وتتالت التنويعات على اكتشافه بعدها، ففي عام ٠٣٨١م وضع فريت ولابوي رسومات عن البتراء، مهدت في عام ٩٣٨١م لأن يضع الرحالة ديفيد روبرتس مجموعة رسومات ليثوغرافية جديدة، أسهمت بالتعريف بهذه المدينة، وهكذا دواليك، تبعه عدد من الرحالة الذين قدموا رسومات وصورا وكتبا استلهمت المدينة الوردية، وشخّصتها وكان لأمثال : شرانز (٠٤٨١) واولويس موصل (٦٩٨١)، وغيرهم أن أولوها اهتماما استثنائيا، لكن العرب لم يقدموا على التفاعل مع هذه المدينة إلا في وقت متأخر.

بقيت البتراء عاصمة للأنباط الذين عاشت حضارتهم لأكثر من خمسة قرون (٠٠٤ ق.م ـ ٦٠١ م) وامتدت من ساحل عسقلان في فلسطين غربا وحتى صحراء بلاد الشام شرقا، كما انتشرت معابدها ومراكزها التجارية في حوض المتوسط وسواحل الجزيرة العربية، وقد تفسح لنا الاكتشافات المقبلة مساحات أخرى من انتشار الأنباط وأثرهم الحضاري في العالم.

ومن المثير أن البتراء التي تمثل حضارة اكتمل نضوج مكونها السياسي والحضاري في العصور الماضية، وكانت واحدة من المراكز الحضارية الكبيرة في العالم القديم، لم تحظ باهتمام عربي بعيد اكتشافها في القرن التاسع عشر، وبقيت نهبا للجهل بها، وتواصل هذا الغبن إلى اليوم، وقد يثير عجبنا أن نسبة الذين أسهموا بالتصويت لترشيحها كي تصبح من عجائب الدنيا، هم من الأردنيين والغربيين، وأن إسهامة العرب في ذلك، كانت ضعيفة.

في كل الأحوال، فإن اعتبار البتراء أعجوبة، تنبني عليه مراجعة للوعي العربي، تسند هذا التصنيف، وتؤكد على القيمة التاريخية لحضارة عربية، عابرة للحضارات، أسهمت في واحدة من أهم لحاتها المشرقة في تاريخ البشرية، بتقديم الأبجدية للغرب الأوروبي، وقدمت أهم وسيلة اتصال، ما زالت حية، هي الكتابة، ولعل من المفيد التنبيه هنا إلى أن الأنباط العرب، بعبقريتهم الفذة، كانت لهم آلية للحرف والكتابة سميت (الكتُبى)، الأمر الذي يحيلنا إلى لحظة مشرقة في حضارة أسست بناها على الاتصال المعرفي بين الحضارات والبشر، وشكلت الكتابة بعدا مقدسا ساميا في وعي بناتها.

نعم.. حازت البتراء على إنصاف العالم، ونالت التصنيف الذي تستحقه، كأعجوبة، ولكنه تصنيف يحتاج منا لأن ننفتح على تلك الحضارة، التي جابت قوافلها أطراف الدنيا، لنعيد قراءتها واكتشافها، من منظور تتحقق فيه رغبتنا، بأن يرانا العالم كله كبناة حضاريين منذ فجر التاريخ، وصناع معرفة، تعزز الاتصال بين البشر، لا كما تبدينا الصورة الراهنة في العالم.

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

